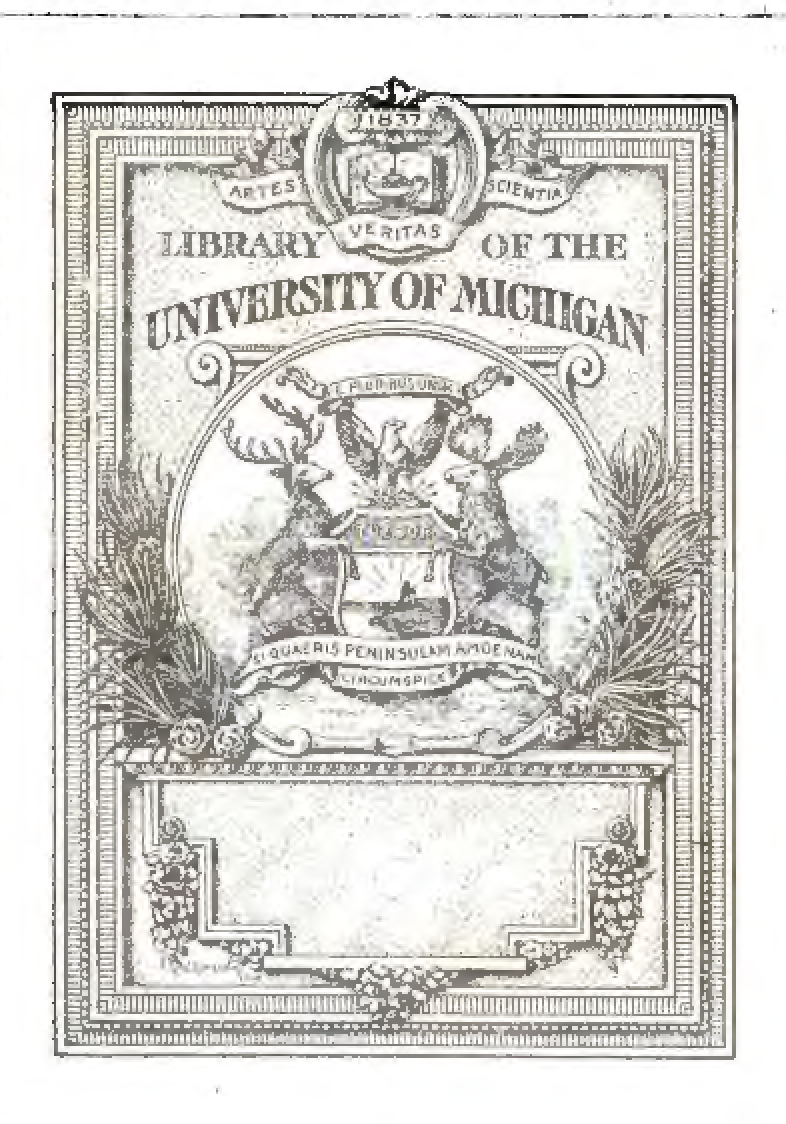

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

GESCHICHTE

DER

FRANZÖSISCHEN LITERATUR

IM

XVII. JAHRHUNDERT

VON

FERDINAND LOTHEISSEN

ZWEITER BAND

WIEN
DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN
1879.

Inhalt des zweiten Bands.

Die Literatur

unter dem Einfluss der aristokratischen Gesellschaft.

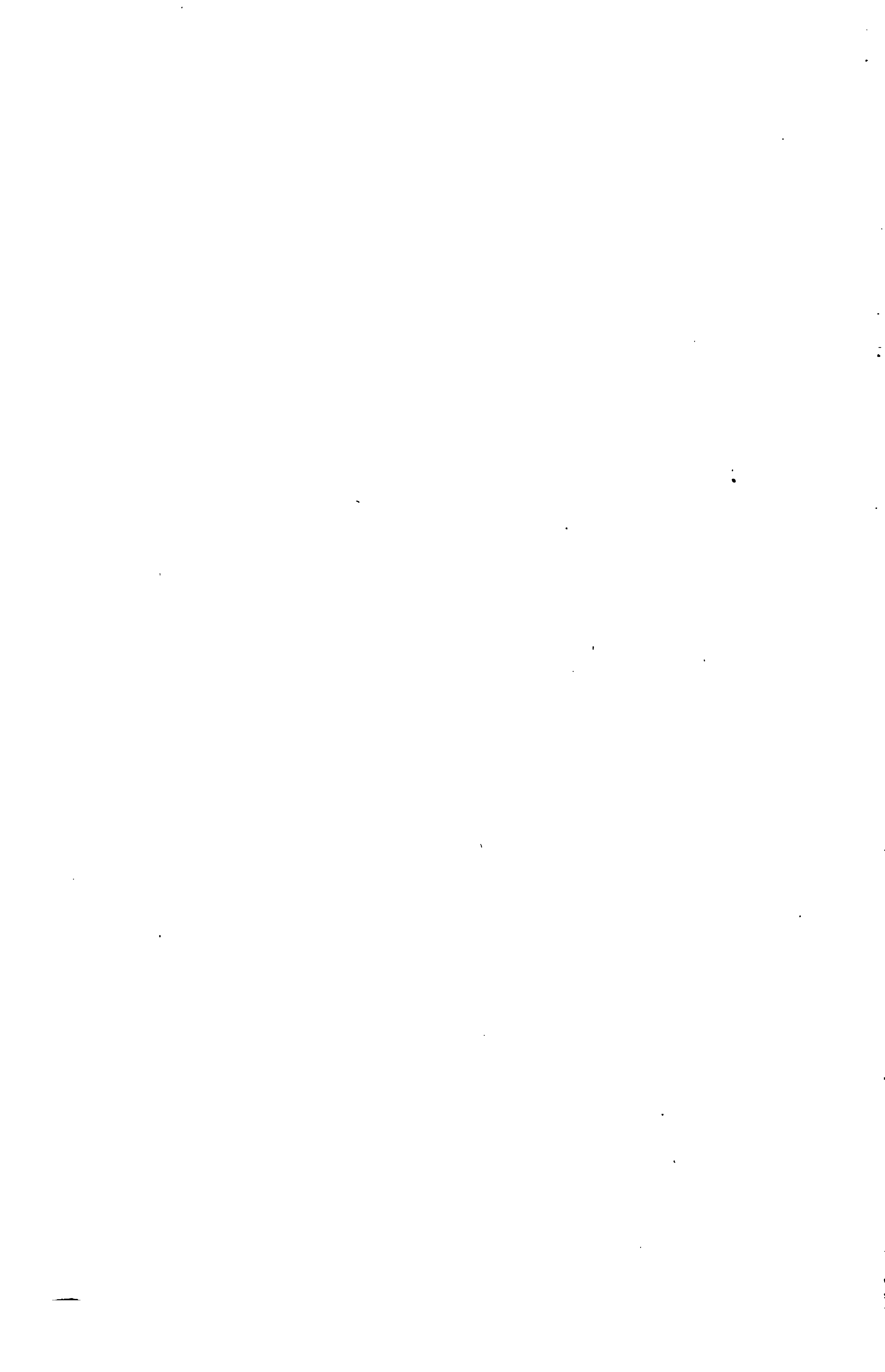
1636—1653.

Zweiter Band.

Die Literatur

unter dem Einfluss der aristokratischen Gesellschaft.

1636—1653.



Einleitung.

Auf seinen Wanderungen durch fremdes Land gelangt der Reisende wol manchmal auf eine Höhe, wo sich ihm unerwartet eine neue weite Aussicht eröffnet. Sein überraschtes Auge schweift über eine fruchtbare Ebene, die von einem mächtigen Gebirg begrenzt wird. Wie eine glatte blaue Wand steigt dasselbe am Horizont empor, aber obwol noch Meilen weit entfernt, lässt es schon deutlich seinen Charakter erkennen. Denn die Höhen heben sich entweder in schön geschwungnen harmonischen Linien von dem Himmel ab, oder sie zeigen in der unregelmässigen Folge jäh aufsteigender Spitzen und tief eingeschnittener Thäler, das Bild der Rauhheit und wilden Laune. Was aber in der Ferne todt und eintönig erschien, gewinnt mannichfaltige Form und individuellen Charakter, sobald man sich nähert, bis sich zuletzt ein zauberhaftes Bild landschaftlicher Schönheit entfaltet. Wo der Wandrer früher nur eine gleichförmige Gebirgsmasse gesehen hat, entdeckt er jetzt vorspringende Hügel und sanfte Thäler, ein reizendes Farbenspiel von Licht und Schatten; bemerkt er weiter vorschreitend den Wechsel von Wald und Wiesen, nacktem Gestein und fruchtbarem Feld, findet er überall Leben und Kultur. Wie anders wirkt dieses Einzelbild in seiner Mannichfaltigkeit auf ihn ein, und doch wird es das erste allgemeine Urtheil über die Natur des ganzen Gebirgszugs nur bestätigen.

Aehnlich ergeht es uns mit der Geschichte der Nationen. Uebersichtlich betrachtet, zeigt jedes Volk einen eigenthümlichen Charakter, dessen Bild uns unverwischt erhalten bleibt, auch

wenn uns bei genauerer Erforschung seines Wesens eine Fülle eigenartiger Gestalten und verschiedenster Typen entgegentritt. — Nicht anders verhält es sich mit unserm Urtheil über die einzelnen Jahrhunderte. Ein jedes erscheint uns zuerst wie von einem Streben, von einem Willen beseelt, demselben Geschmack huldigend, wie ein selbständiges sein eignes Leben führendes Individuum. Geht man jedoch näher in die Geschichte desselben ein, so erkennt man bald auch hier, wie bei dem Gebirg am Horizont, lebensvolle Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit der Erscheinung. Was uns einheitliches Streben schien, zeigt sich nun vor unserm Blick als auf- und abwogender Kampf, als Sieg, Aufschwung und Niedergang.

Die einleitenden Seiten unsers ersten Bands haben die Arbeit des siebzehnten Jahrhunderts als eine den Reformideen der früheren Zeit entgegengesetzte Thätigkeit bezeichnet. Als charakteristisch erschien uns sein Streben nach Ordnung und Klarheit, mit dem sich ein feiner Sinn für die Schönheit der Form verband. Wir sahen, wie diese Tendenzen in der Politik zur Centralisation und straffen Organisation, zur Stärkung der königlichen Macht führten; wie sie im geselligen Leben der oberen Klassen einen oft künstlichen, im Ganzen aber geistig angeregten Verkehr begründeten, wie sie in der Literatur den Weg zur klassischen Höhe zeigten.

Dieser Eindruck bleibt uns, auch wenn wir die einzelnen Ereignisse schärfer ins Auge fassen. Die Menschen jener Zeit lassen alle den fördernden oder mässigenden Einfluss dieses Grundzugs erkennen, mögen sie sonst auch ihrem Charakter nach völlig verschieden sein. Das Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts schlug keine jener grossen geistigen Schlachten, die oft das Schicksal ganzer Erdtheile bestimmen; es bebte nicht unter den Zuckungen innerer Leiden, schwerer Seelenkämpfe, die in den glühenden Worten Einzelner ihren Ausdruck finden: es hatte keinen Dante, keinen Rousseau. Es kannte nicht jene Unruhe der Seele, nicht den dunkeln Drang, den verzehrenden dämonischen Durst nach Wissen und Geniessen, und so schuf es auch kein Gedicht, in dem sich, wie im „Faust“, das bedrängte Gemüth einer ganzen Generation offenbart.

Gerade im Gegentheil. Das siebzehnte Jahrhundert brachte für Frankreich eine Zeit der Sammlung, der harmonischen Uebereinstimmung zwischen Sinnen und Handeln, Wollen und Vollbringen, zwischen den Gedanken und ihrem Ausdruck, der Sprache. Nach den furchtbaren dreissigjährigen Religionskriegen ist es geradezu wunderbar, das Volk nicht etwa in armseligem Dahinsiechen zu erblicken, sondern eine Nation zu finden, welche den Eindruck jugendlicher Kraft macht, und im entschiednen Aufschwung begriffen ist. Freilich war das Bürgerthum, das in früherer Zeit republikanische Gesinnung gehegt und seinen Antheil an der Regierungsgewalt verlangt hatte, zurückgeschlagen worden. Es hatte die Kraft und den Muth verloren, sein Recht aufs Neue direct zu fordern. Aber es gab seine Ansprüche nicht auf; es wählte nur den sicheren Weg statt des gefährlichen Pfads, indem es in langsamer Arbeit erst seine Kräfte sammelte und darauf bedacht war, das Nächstliegende zu erreichen um sich wieder eine feste Stellung zu schaffen. So war der Kampf um die Herrschaft, den man im sechzehnten Jahrhundert geführt hatte, noch keineswegs ausgerungen; er war nur auf ein friedliches Feld übergeleitet und man focht mit andern Waffen. Ja selbst der religiöse Streit, der mit Heinrich's IV. Bekehrung geschlichtet schien, währte im Stillen noch fort. Von Zeit zu Zeit züngelten die Flammen unter der dichten Aschendecke hervor, und bewiesen, dass die Lohe noch keineswegs erloschen war.

Dem siebzehnten Jahrhundert seinen Charakter noch deutlicher aufzuprägen, vereinten sich drei Factoren: die überwältigende Macht des neu auflebenden Alterthums, der Einfluss Spaniens und Italiens, sowie das Bündniss, das seit Kurzem Königthum und Papstthum mit einander geschlossen hatten.

Wir haben bereits in dem ersten Band dieses Werks die Einwirkung des alten Rom nachgewiesen. Sie machte sich nicht allein in der Literatur geltend, sondern formte auch die politischen Anschauungen des französischen Volks um. Aber nicht das republikanische Rom, sondern die Stadt der ersten Cäsaren mit ihrer Theorie des unumschränkten Herrscherthums und ihrer höfischen und rhetorischen Literatur wurde für das siebzehnte Jahrhundert massgebend.

Nicht minder anregend war das Vorbild der spanischen und italischen Nachbarländer; dasselbe wirkte sogar noch stärker, weil es nahe und lebendig war. In der Vorrede zu „Persiles und Sigismunde“ konnte Cervantes behaupten, dass Jedermann in Frankreich sich mit der spanischen Sprache beschäftige*). Wie die Schauspiele, die Romane, wie die Sitten- und Lebensanschauungen von jenseits der Pyrenäen und der Alpen nach Frankreich gebracht wurden, haben wir schon geschildert. Doch hat man vielleicht noch nicht genugsam beachtet, dass auch die Theorie von der königlichen Machtvollkommenheit aus Spanien kam, wo die Könige früher als anderswo jede hemmende Fessel abgestreift und besonders die Cortes der einzelnen Provinzen ihrer politischen Bedeutung beraubt hatten. Ludwig XIV., der seine Autorität so unumschränkt gestaltete, hat auch hierin, bewusst oder unbewusst, nur das Vorbild der spanischen Habsburger nachgeahmt. Selbst die Kirche hatte sich vor den Königen von Spanien beugen müssen. Schon Ferdinand der Katholische hatte für sich und seine Nachfolger dem Papst gegenüber das Recht behauptet, die geistlichen Stellen in seinem Land nach eignem Gutdünken zu besetzen.

Frankreich in der einmal eingeschlagnen Richtung festzuhalten, half noch ein dritter Umstand, — das Bündniss des Königthums mit der Kirche. Während sich die Hierarchie in den frühern Jahrhunderten grundsätzlich der fürstlichen Gewalt widersetzt hatte, um sie nicht selbständig und übermächtig werden zu lassen, hatte Papst Pius II. zuerst diese Tendenz mit Bewusstsein aufgegeben, und seit dem Schluss des Tridentiner Concils (1563) ging das Papstthum Hand in Hand mit dem Königthum**). Geistliche und weltliche Macht versöhnten sich, um die gefährlichen Neuerer, welche Staat und Kirche reformiren wollten, gemeinsam zu bekämpfen. Wie sich nun nach der Beendigung der Hugenottenkriege Frankreich in seinem staatlichen Leben überraschend schnell

---

*) Darüber, wie überhaupt über den Einfluss Spaniens und Italiens auf Frankreich, siehe Theil I, Seite 27 dieses Werks, sowie E. Baret, Espagne et Provence, Clermont-Ferrand 1857. p. 214.

**) Siehe Leopold von Ranke, Geschichte der Päpste I. S. 351. (4. Aufl. 1854.)

erholte, so zeigte auch die katholische Kirche, die schwer gelitten hatte, das Bemühen, sich in den Gemüthern des Volks neu zu befestigen. Der Clerus wurde reformirt, die in Frankreich ansässigen Mönchsorden der Benedictiner, Cistercienser, Augustiner einer strengen Disciplin unterworfen, fremde Orden neu nach Frankreich verpflanzt. Im Jahr 1604 wurde das erste Kloster der Carmeliterinnen, die aus Spanien kamen, in Frankreich begründet, und nach fünfundzwanzig Jahren zählte man deren schon vierzig.

Jeanne de Rabutin-Chantal, die Grossmutter der Sévigné, vernachlässigte zwar die Erziehung ihres Sohns, gründete aber mit François de Sales den Orden der „Visitandines“ oder Salesianerinnen und errichtete für denselben über achtzig Klöster. Der Freund Descartes', Cardinal Berulle, stiftete 1613 den Orden „de l'Oratoire“, dessen Mitglieder sich der Ausbildung der Geistlichen widmeten. Vincenz de Paula reformirte die Armen- und Krankenpflege, und suchte mit der Hingebung eines opferfreudigen Gemüths das unsägliche Elend, das er überall fand, zu lindern. Besondere Aufmerksamkeit aber schenkte die Kirche der Erziehung des Volks. Unter Heinrich IV. kamen die Jesuiten zurück und übernahmen einen grossen Theil des höheren Unterrichts. Im Jahre 1606 erneuerte Heinrich ein altes Edict, das den Volksschullehrern auferlegte, sich von den Geistlichen hinsichtlich ihrer Fähigkeit prüfen zu lassen, und die Bischöfe beförderten eifrig die Verbreitung der öffentlichen Schulen. Der Zustand derselben war freilich jämmerlich genug*).

In der ersten Zeit des Jahrhunderts war man sich des Ziels noch nicht klar bewusst. Wir haben gesehen, wie die innere Politik nach dem Tod Heinrich's IV. hin und her schwankte, wie der Geschmack unentschieden war, wie man gewissermassen tastend seinen Weg suchte. Die Politik fand zuerst eine bestimmte Richtung, die ernsten Ereignisse in den Nachbarländern gaben den französischen Staatsmännern einen deutlichen Wink. In Deutschland entbrannte der furchtbare Krieg, der ebensowol um die Religion, als um die kaiserliche Macht geführt wurde; in

---

*) Vergleiche Albert Babeau, le village sous l'ancien régime. Paris, Didier & Cie. 2. édit. 1879. livre V, ch. 1 („l'école“) p. 283.

England gerieth der König mit dem Parlament in Fehde und der Ausbruch des Bürgerkriegs drohte auch dort. Um so entschiedner arbeitete Richelieu darauf hin, in Frankreich die Wiederkehr ähnlicher Zustände zu verhüten. Während in Deutschland die Reichsfürsten sich jeder Verpflichtung gegen den Kaiser zu entziehen suchten, demüthigte Richelieu die stolzen Vasallen seines Königs und duldete keinen Widerstand gegen den Willen des Monarchen.

Fast gleichzeitig mit dieser Stärkung der königlichen Autorität arbeitete sich auch die französische Literatur aus dem Ungeschmack und der überfeinen Zierlichkeit zur Klarheit und klassischen Schönheit empor. Der „Cid“ bezeichnete den Anbruch einer neuen grossen Zeit.

Allein noch war weder die königliche Macht auf die Dauer gesichert, noch auch die Literatur ihres Erfolgs gewiss. Noch war manche Krise zu bestehen, bevor beide ihr Ziel erreichten, und die politischen Schwankungen blieben nicht ohne Einfluss auf die literarische Entwickelung. Auch hier zeigt es sich wieder, dass Politik und Literatur in engster Wechselbeziehung zu einander stehen.

Auf die Periode des Aufschwungs während der ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts folgte naturgemäss eine Zeit des Rückschlags. Zunächst in der Politik. Die Aristokratie, welche sich ihres Einflusses beraubt sah, versuchte es, die verlorne Position wieder zu gewinnen. Sie erhob sich noch einmal zum Ansturm gegen die Macht des Königthums. Dieses letzte Aufraffen des Adels fällt in die spätern Jahre der Regierung Ludwig's XIII. und in die Zeit der Regentschaft. Es war ein wichtiger Zeitraum, wenn er auch nur wenige Jahre umfasste (1636—1653). Erst nach heftigem Kampf errang das Königthum im Krieg der Fronde den entscheidenden Sieg, der seine Macht auf hundert und fünfzig Jahre begründete und das Princip der absoluten Herrschergewalt des Monarchen zur Geltung brachte. Dass Ludwig XIV. Anfangs noch Mazarin für sich regieren liess und erst später selbständig auftrat, ändert nichts in der Thatsache.

Betrachten wir in raschem Ueberblick die politische Geschichte jener Jahre.

Richelieu, der Mann mit dem eisernen Geist in dem schwachen Körper, hielt Frankreich fest unter seiner Herrschaft. Wer sich gegen ihn erhob, büsste mit seinem Blut. Die Aufstände des Volks in den einzelnen Provinzen wurden ohne Erbarmen niedergeschlagen, die revoltirenden Grossen nicht minder streng behandelt. Montmorency legte sein Haupt auf den Block, obwol er mit der königlichen Familie verwandt war; Cinq-Mars, des Königs Liebling, musste sterben, als er sich in verrätherische Verbindungen mit dem Ausland einliess. Dachte doch Richelieu ernstlich daran, sogar den Bruder des Königs, Gaston von Orléans, den ewigen Unruhestifter, vor Gericht zu stellen; und nur dessen demüthige Unterwerfung konnte ihn zur Nachsicht bewegen. Ja er ging noch weiter und erkühnte sich, die Königin in Untersuchung zu ziehen und auf ihre Papiere Beschlag zu legen. Dennoch hat auch Richelieu nicht vermocht, den widerspänstigen Geist der grossen Vasallen ganz zu bändigen. Noch im Jahre 1641 verbündete sich der Herzog von Bouillon mit einem Prinzen aus königlichem Geblüt, dem Grafen von Soissons, sowie mit dem Herzog von Guise, und rief kaiserliche Truppen unter Lamboi in's Land. Der Aufstand misslang; Soissons fiel in einem Gefecht und Bouillon musste auf die Souverainetät, die er bis dahin über Sedan besessen hatte, verzichten.

So erklärt es sich, wie die Hoffnungen der stolzen Herzoge und Pairs, welche die Herrschaft Richelieu's nur zähneknirschend ertragen hatten, wieder auflebten, als der verhasste Minister 1642 das Zeitliche segnete und sein König, Ludwig XIII., ihm schon das Jahr darauf folgte.

Eine schwache Regentschaft konnte den Ehrgeizigen Gelegenheit bieten, die alte Machtstellung wieder zu erlangen. Alles kam darauf an, welche Haltung Anna von Oesterreich annahm. Sie war eine Feindin Richelieu's gewesen; so konnte man hoffen, dass sie die Politik desselben über Bord werfen, sich mit der Partei des hohen Adels verbünden werde. Ihr erster Schritt kündigte eine solche Wendung an. Mit Hilfe der Grossen stiess sie zunächst das Testament des verstorbenen Königs um und bemächtigte sich der vollen Regierungsgewalt. Dazu bedurfte sie der Einwilligung des Pariser Parlaments, das von Richelieu schwer ge-

kränkt worden war, jetzt aber sich wieder in seiner Bedeutung und Machtstellung anerkannt sah. Auch hier erwachten Tendenzen früherer Zeit, und die Lehre von der Hoheit des Parlaments war im Nu wieder lebendig.

So begann die Zeit der Regentschaft unter schwierigen Verhältnissen. Wider Erwarten aber ging die Königin auf die ihr zugedachte Rolle nicht ein. Nun sie alleinige Regentin war, ernannte sie den Genossen Richelieu's, den Cardinal Mazarin, zu ihrem ersten Minister und erklärte damit, die Wege, welche die Regierung bis dahin gewandelt war, nicht verlassen zu wollen. Da wurde es klar, dass über kurz oder lang ein Zusammenstoss unvermeidlich war. Denn Mazarin, der die Schlauheit und eine gefährliche Schaukelpolitik als Regierungssystem an Stelle der rücksichtslosen Strenge Richelieu's setzte, war nicht kräftig genug, um die Parteien zu zügeln, und auch die Regentin war ihrer schweren Aufgabe nicht gewachsen. Die früheren Gegner Richelieu's, die sich als Opfer einer ungerechten Politik hinstellten, wurden immer ungestümer in ihren Forderungen. Man hiess sie „die Importants", da sie sich so wichtig machten. In ihren Reihen fand man die Herzoge von Guise, Epernon, Beaufort, letzterer ein Sohn Vendôme's und Enkel Heinrich's IV.; ferner den Prinzen Marsillac, der sich nach seines Vaters Tod als Herzog von Larochefoucauld bekannt machte; Paul de Gondi, spätern Cardinal von Retz, eine verschlagene, ehrgeizige Natur. Die Regentin hoffte sie durch halbe Nachgiebigkeit zu gewinnen. Es regnete Gnadenakte, riesige Geldgeschenke.

Die Einen erhielten als Statthalter die Regierung wichtiger Provinzen, andre wurden mit festen Städten abgefunden; wieder andre wurden in ihrem Rang erhöht und sonnten sich im Glanz ihrer neuen Würde. Ein Zeitgenosse, La Feuillade, bemerkte einmal, die französische Sprache kenne nur noch ein paar Wörtchen: „die Königin ist so gut" *). Ja, sie war so gut, dass sie nicht begriff, wie der Ehrgeiz der Grossen durch solche Concessionen nicht befriedigt, sondern nur noch mehr gereizt wurde. Warum sollten die Statthalter sich nicht allmälig zu erblichen Fürsten

*) Retz, Mémoires t. I. gegen das Ende.

umwandeln können, wie dies in Deutschland geglückt war? So schien man nun doch zu dem Feudalsystem der frühern Zeit zurückzukehren.

Das dauerte, so lang es eben dauern konnte. Einige Jahre verstrichen noch in friedlicher Weise. So lang die Regentin die Mittel besass, die Habsucht der Grossen zu beschwichtigen, konnte sie den Ausbruch der Unruhen beschwören. Dabei operirte Mazarin sehr schlau. Die Häuser Orléans und Condé, beide von königlichem Stamm, standen einander eifersüchtig gegenüber, und der Minister benützte diesen Umstand, um die Partei des einen durch die des andern in Schach zu halten. Die Staatskunst sank zur Fertigkeit in kleinlichem Intriguenspiel herab. Aber niemals schien das Land ruhiger, glücklicher. Glänzende Feste, rauschende Gesellschaften jagten einander, täuschten den Blick und liessen die Gefahr der Lage nicht erkennen. Die vornehme Gesellschaft freute sich ihres neuen Glanzes und des wieder errungenen Einflusses. Sie förderte die Kunst und die Poesie. Daneben gab es romantische Liebesgeschichten, spannende politische Kabalen. So unterhielt sich diese Welt köstlich.

Aber das niedere Volk litt unsäglich, die Mittelklassen murrten, und an der Grenze tobte der Krieg mit Spanien und Deutschland. Wie so oft, führte auch diesmal die Finanznoth zur Revolution.

Im Jahre 1648, als in England die königliche Macht stürzte, und der westfälische Friede die deutschen Reichsfürsten fast selbständig hinstellte, entbrannte auch in Frankreich der Krieg der Fronde. Wenn der Kampf hier nicht die grossen Verhältnisse annahm, wie er sie in Deutschland und England gezeigt hatte, so lag der Grund darin, dass in jenem Land die Gewissensfreiheit, in diesem die Volksrechte den Einsatz bildeten, und Begeisterung, ja Fanatismus in den Herzen der streitenden Parteien weckten. Frankreich aber war kaum aus einem solchen Krieg hervorgegangen, und so schnell können sich Krisen dieser Art nicht wiederholen. Der Krieg der Fronde bot darum nicht das tragische Interesse der Religionskriege des sechzehnten Jahrhunderts; er war nur ein Nachspiel, der endliche Abschluss einer lan-

gen geschichtlichen Periode; er sollte gleichsam bestätigen, dass die französische Aristokratie ihre alte Stellung verloren hatte.

Ein allgemeines Interesse kam hierbei kaum ins Spiel; es handelte sich nur um den Vortheil kleiner Kreise oder gar nur einzelner Personen. Es war ein Kampf der privilegirten Klassen gegen das Königthum, wobei jeder Gedanke an das Wohl des Staats fern lag. Darum verhielt sich auch die Masse des französischen Volks gleichgiltig gegenüber den hadernden Aristokraten, und so kam es zwar zu Zuckungen, Unruhen, selbst blutigen Kämpfen, aber es entwickelte sich kein grosser Krieg daraus. Die Verheerungen, welche die Fronde in ihrem Gefolge hatte, waren freilich schrecklich und das Volk musste die Leiden des Kriegs um so schwerer ertragen, als es in dem Kampf mehr ein Turnier vornehmer Herren, als ein ernsthaftes Unternehmen sah.

Die erste Veranlassung zu den Unruhen gaben einige neue Steuergesetze, welche das Parlament in seine Register einzutragen verweigerte. Ein Lit de justice sollte den Widerstand brechen, aber auch dagegen protestirte das Parlament. Mazarin zeigte sich dem energischen Vorgehen dieser Körperschaft gegenüber schwankend, und erhöhte damit den Muth seiner Gegner. Schon hörte man wieder die Theorie aufstellen, dass das Pariser Parlament die letzte Entscheidung in allen Finanzfragen habe, ja dass ihm überhaupt das letzte Wort in der Verwaltung des Landes zukomme. Seine Stellung zu verstärken, arbeitete es an einem Bund aller Parlamente, wobei es sich jedoch die eigentliche Macht vorbehalten wollte.

Die Analogie mit dem Kampf des englischen Parlaments ist nur scheinbar. In der Londoner Versammlung sassen Abgeordnete des Volks und stritten für die Rechte des Volks. Das Pariser Parlament war ein Gerichtshof, dessen Mitglieder ihre Sitze vererbten. Es erstrebte somit die Herrschaft für wenige privilegirte Familien. Mazarin war indessen so unpopulär, besonders in der Hauptstadt, dass die Pariser sich ohne Zögern auf die Seite des Parlaments stellten, und als drei der entschiedensten Parlamentsräthe verhaftet wurden, die Freilassung derselben durch den Bau von Barrikaden erzwangen.

Die Königin verlegte darauf ihre Residenz nach Saint-Germain, Condé führte ihr Truppen aus Deutschland zu, und bald begannen die Feindseligkeiten vor Paris. Sehr ernsthaft wurde der Krieg freilich nicht geführt, und die Pariser kümmerten sich nicht viel darum. Der Dekan der Pariser medicinischen Facultät, Guy Patin, konnte einem Freund schreiben, es sei kein Mensch, nicht einmal ein Bettler, während der Belagerung verhungert, in der Stadt habe Ordnung geherrscht, keine Mordthat sei während fünf Monaten vorgefallen, Niemand gehängt oder gepeitscht worden*). Wir würden gar nicht von diesem kleinen Krieg reden, wenn nicht andre wichtige Vorgänge die Aufmerksamkeit auf ihn lenkten. Wir finden nämlich, dass das Parlament eine Art Diktatur in Paris einrichtete, und dass ein bedeutender Theil des Adels sich den Aufständischen anschloss. Den rebellirenden Herren lag weder die Sache des Parlaments noch die des Volks irgend wie am Herzen, sie hofften einfach durch ihren Abfall die Regentin zu weitgehenden Bewilligungen zu zwingen. Dazu kamen noch andere Beweggründe. Die Lust am Romantischen und Abenteuerlichen beherrschte diese Menschen wie ein geheimer Zauber, und riss sie oft zu gewagtem Thun hin. Unter den Unzufriedenen befand sich, wie schon gesagt, auch Marsillac (La Rochefoucauld). Ihn fesselte die reizende Schwester Condé's, Anne Geneviève de Bourbon, die mit dem um viele Jahre älteren Herzog von Longueville vermählt war. Den Ehrgeiz ihres Geliebten zu befriedigen, begann die Herzogin den Kampf. Voll Feuer, Opfermuth und kühn über jede Rücksicht sich hinaussetzend, war sie die erste, welche offen zur Partei des Parlaments übertrat, und ihr Beispiel riss viele mit sich fort, selbst ihren zweiten Bruder Conti. Longueville wollte sich als Statthalter der Normandie in seiner Stellung befestigen, schloss sich der Bewegung an, und verpflanzte den Aufruhr in den Westen. Die Herzoge von Beaufort, Bouillon und viele Andere verstärkten die Reihen der

---

*) Lettres choisies de feu Mr. Guy Patin, docteur en médecine de la faculté de Paris et professeur au collége de France. Paris. Ausgabe vom Jahre 1692. t. I. S. 49. Brief v. 18. Juni 1649: Il n'est mort personne de faim dans Paris, pas même aucun mendiant. Pas un homme n'y a été tué. Cinq mois durant personne n'y a été pendu ni fouetté..."

Pariser. Eine Hauptrolle in diesem tollen Unternehmen spielten die Damen; neben der Herzogin von Longueville nannte man besonders die ränkesüchtige Herzogin von Chevreuse, von der Saint-Evremond sagt, dass sie Hunderte von Intriguen in Frankreich und im Ausland gesponnen habe*). In einer Zeit, wo das Publikum im Theater pathetische Dramen bewunderte, in welchen Helden und edle Frauen, von egoistischer Liebe hingerissen, ihr Land in Krieg und Elend stürzen; in einer Zeit, in der die Romane lehrten, dass die Ritter nur auf der Welt seien, um schönen Damen zu huldigen, in einer solchen Zeit darf uns ein Aufruhr, wie es die Fronde war, nicht Wunder nehmen. Die Literatur spiegelte den Sinn der vornehmen Welt ab, und diese begeisterte sich wiederum an den Werken, die ihren eigenen Anschauungen so trefflichen Ausdruck gaben. „Die Frauen sind gewöhnlich die erste Ursache, dass die Staaten zusammenbrechen, und länderverwüstende Kriege werden fast immer durch die Schönheit oder die Bosheit der Damen veranlasst.“ So sagt, klagend aber nicht verwundert, in ihren Memoiren Madame de Motteville, die Kammerfrau der Königin Anna**). Und der Wahlspruch La Rochefoucauld's

> Pour obtenir un bien si grand, si précieux,
> J'ai fait la guerre aux rois, je l'eusse faite aux Dieux,

— Verse, die er der „Alcyonée“ des Dichters Du Ryer entnommen hatte und auf seine Freundin, Madame de Longueville, bezog, — bekundet ähnlichen Sinn***).

Der Friede von Ruel machte im März 1649 dem tragikomischen Krieg ein Ende. Das Parlament erhielt die Bestätigung seiner bisherigen Rechte, aber seine weiteren Ansprüche blieben unberücksichtigt; die rebellischen Herzoge wurden durch die Gewährung eines kleinen Theils ihrer Forderungen für den Augenblick befriedigt. Im Ganzen hatte also die königliche Autorität den Sieg davon getragen; allein die Schwäche, welche die

---

*) Saint-Evremond. Oeuvres III, 186 (Amsterdam 1706) in den Discours sur les historiens françois.

**) Mme. de Motteville, Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche. t. I. p. 176. (Amsterdam 1723).

***) Alcyonée III. 3. Zuerst aufgeführt 1639.

Regierung an den Tag gelegt hatte, wurde nicht vergessen. Es zeigte sich bald, dass diese ersten Kämpfe nur das Vorspiel grösserer Unruhen und gefährlicher Verwirrungen waren. Die Intriguen und Rivalitäten, die schon früher den Hof gespalten hatten, lebten in alter Kraft wieder auf. Condé, den der Stolz auf seine kriegerischen Erfolge und der Glaube an seine Unentbehrlichkeit aufblähten, beleidigte durch sein anmassendes Benehmen die Königin, die ihn im Januar 1650 nebst seinem Bruder Conti und seinem Schwager Longueville verhaften liess. Auf die Kunde hievon eilte die Herzogin von Longueville in die Normandie, um einen abermaligen Aufstand zu organisiren. Aehnliche Versuche wurden von den Anhängern der gefangenen Prinzen auch in andern Provinzen gemacht. Allein sie misslangen überall. Die Herzogin flüchtete unter Mühen und Gefahren nach Holland und eilte von dort zu Turenne, der sich in Stenay aufhielt. Turenne, aus dem alten Haus der Latour d'Auvergne, gehörte zu den Frondeurs, da man seinen Bruder, den Herzog von Bouillon, der Souverainetätsrechte über Sedan beraubt hatte. Schon während des ersten Kriegs der Fronde hatte er den Parisern zu Hilfe kommen wollen, war aber von seinen Soldaten im Stich gelassen worden. Nun kostete es der schönen und beredten Frau nicht viel Mühe, ihn zur Schilderhebung zu bewegen. Bouillon schloss sich an, und Stenay wurde das Hauptquartier der Frondeurs. Von allen Seiten strömten die Unzufriedenen und Ehrgeizigen unter die Fahnen des berühmten Feldherrn. Allein nicht zufrieden damit, den Bürgerkrieg zu entfachen, schlossen die Aufständischen auch ein Bündniss mit Spanien, und riefen selbst fremde Truppen ins Land. Zwar wurde Turenne bei Réthel geschlagen, aber dafür flammte der Aufstand im Süden auf, wo die Herzogin von Condé, unterstützt von Bouillon und La Rochefoucauld, die Bewegung leitete. Die Königin zog selbst, von dem jungen König und Mazarin begleitet, in die Guyenne, beruhigte die Provinz, konnte aber den Widerstand der Stadt Bordeaux nicht brechen. Und während sie noch dort im Süden stand, kamen schlimme Nachrichten aus Paris. Die Gefahr war gross.

Der kühl denkende aber patriotisch gesinnte Guy Patin spricht sich in seinen Briefen oft bitter über die Zustände seines

Vaterlands aus. „Mazarin a mangé la France, les François le mangeront“, heisst es in einer Nachschrift zu seinem Brief vom 20. Juli 1649. Kurze Zeit zuvor hatte er die nichtswürdigen Allianzen der Prinzen verwünscht, und die hohen Herren als feig und dem Dienst des goldnen Kalbs ergeben geschildert. (Brief vom 28. Mai 1649.) Frankreich schien in Gefahr, um hundert Jahre in seiner Entwickelung zurückgeworfen zu werden. In Paris hatten sich die verschiedensten Parteien zu gemeinsamem Handeln gegen die Regierung geeinigt, jede freilich in der Absicht, die andern um die Früchte des Siegs zu bringen. Die alte Fronde war wieder zum Leben erwacht; die störrischen Barone revoltirten aufs Neue, das Parlament sprach wieder von seinen Privilegien, und diesmal hatte sich auch die mächtige „Partei der Prinzen“ oder „die kleine Fronde“ dem Aufstand angeschlossen. Der Herzog von Orléans mischte sich ebenfalls in die Händel. Er strebte nach der Vermittlerrolle, weil er auf diese Weise am leichtesten zur Macht zu gelangen hoffte. Gondi setzte seine gewohnte Minirarbeit mit der alten Geschicklichkeit fort, weil die Königin seine Hoffnungen auf den Cardinalshut nicht verwirklicht hatte. Und dass es in dem Durcheinander auch an den Intriguen einer Frau nicht fehle, betheiligte sich die Pfalzgräfin Anna Gonzague, die Tochter des Herzogs von Nevers, mit besonderem Eifer an dem Unternehmen. Sie war ihres romanhaften Lebens und ihrer politischen Umtriebe halber ebenso berühmt, wie wegen ihrer Schönheit, und ihrem Einfluss hatte man es nicht zum geringsten Theil zu verdanken, dass die in ihrem Wesen und ihren Zielen so entgegengesetzten Parteien eine Zeit lang einig blieben und im gemeinsamen Hass sich verbunden fühlten*).

Diesem Sturm gegenüber gab Mazarin den Kampf auf. Er zog sich nach Köln zurück, und die drei Prinzen Condé, Conti und Longueville wurden in Freiheit gesetzt. Aber die Sieger geriethen sehr bald in Uneinigkeit. Gondi operirte, um der Regentin zu gefallen, so fein gegen Condé, dass eine Spaltung zwischen der alten Fronde und der Partei der Prinzen eintrat, und das Parlament sich gegen die letzteren erklärte. Wie in einer Camera

---

*) Ueber Anna Gonzague siehe noch den nächstfolgenden Abschnitt.

obscura wechseln die Bilder in dieser traurigen Geschichte der Fronde. Mit einem Male stand die Regentin und die Fronde gegen Condé. Dieser sah sich aufs Neue bedroht, eilte in die Guyenne und schloss ein Bündniss mit den Spaniern. Bald war der Süden bis an die Loire in seiner Gewalt. Turenne blieb dafür diesmal der Königin getreu, und in dem Krieg, der nun mit wechselndem Glück geführt wurde, standen sich die zwei tüchtigsten Feldherrn Frankreichs feindlich gegenüber. Mazarin kehrte an die Seite der Königin zurück und alsbald reizte Gondi das Pariser Volk wieder gegen die Regierung auf.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir den Gang des Kriegs im Einzelnen verfolgen. Uns gilt es ja nur, den Charakter der Epoche zu verstehen. So genügt es zu sagen, dass Condé nach einiger Zeit auf Paris rückte. Da ihm das königliche Heer folgte, verschloss die Stadt beiden Armeen ihre Thore. Es kam zwischen Condé und den Königlichen in der Vorstadt Saint-Antoine zu einem hitzigen Treffen. Condé wäre verloren gewesen ohne die Entschlossenheit der Prinzessin von Montpensier, des armseligen Gaston von Orléans heroischer Tochter. Auf die Kunde von der Gefahr, in welcher Condé und sein Heer schwebten, eilte sie an der Spitze einer Schaar handfester Leute auf das Rathhaus und erzwang vom Gouverneur den Befehl, der flüchtenden Armee die Thore zu öffnen. Eine wilde Anarchie brach darauf in Paris aus, Blut floss in Strömen; wer des „Mazarinismus" beschuldigt wurde, sah sich in Todesgefahr, denn der Pöbel war losgelassen und herrschte. Aber gerade diese Zustände entfremdeten dem Prinzen Condé die Herzen der Bevölkerung aufs Neue; man beschuldigte ihn, die Ursache alles Elends zu sein. Nur Mazarin stand einer Aussöhnung der Stadt mit dem König und der Regentin im Weg. Er verliess daher zum zweiten Mal das Land, und während Condé sich nun ganz den Spaniern in die Arme warf, hielt Ludwig XIV. seinen triumphirenden Einzug in der Hauptstadt, wo Gondi die Gemüther für ihn gestimmt und sich damit endlich den Cardinalshut errungen hatte.

Einmal im Besitz von Paris, wechselte die Regentin, die auch aus der Ferne von Mazarin geleitet wurde, aufs neue ihre Politik. Der Herzog von Orléans wurde verbannt, der Cardinal von Retz

(Gondi) verhaftet, Condé selbst zum Tode verurtheilt. Damit war die Fronde unterdrückt. Mazarin kehrte 1653 nach Paris zurück und leitete mächtiger als je zuvor die Regierung des Landes.

Wol dauerte der Krieg mit Spanien noch fort. Allein er war auf die innere Gestaltung und Entwicklung des Landes von keinem Einfluss. Condé war zum einfachen Parteigänger herabgesunken. Der Pyrenäische Friede (1659), der auch ihn nach Frankreich zurückführte, schloss die lange Kriegszeit zwischen Spanien und Frankreich definitiv ab; aber wenn Ludwig XIV. auch erst 1661 nach seines mächtigen Ministers Tod die Zügel der Regierung mit eigener Hand ergriff, das Princip war seit 1653 entschieden. Nach der definitiven Unterdrückung der Fronde gab es in Frankreich keinen andern Willen mehr als den des Königs*).

Der Abschluss der Fronde bezeichnet in der Geschichte Frankreichs eine wahrhafte Revolution. Zwischen der Zeit Ludwigs XIII. und der seines Sohnes liegt eine tiefe Kluft. Staatsleben, Gesellschaft, Sitten und Anschauungen weisen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine tiefgreifende Veränderung auf.

Die Zeit von 1630—1650 ist in vieler Hinsicht merkwürdig. Sie gefällt sich in Gegensätzen und Widersprüchen, mischt Grosses und Niedriges, Kraft und Schwäche. Die Menschen einer solchen Epoche tragen andern Sinn in sich, als die Kinder einer Zeit ruhiger, regelmässiger Entwicklung. Neben Frivolität und Leichtsinn glänzt dort ritterliche Galanterie und Herzenswärme, neben Unzuverlässigkeit und Wankelmuth finden wir Opferfreudigkeit und Hingebung. Noch einmal erscheint der Adel als tonangebend und zeigt sich mit seinen Tugenden und Fehlern als die Blüte der Nation. Glänzend, prunkliebend, leichtgesinnt und mühelosem Lebensgenuss nacheilend, ist er zugleich kühn, empfänglich für Alles was schön ist, und voll Achtung vor jeder geistigen Kraft.

---

*) Ueber die Geschichte der Regentschaft und der Fronde vergl. ausser H. Martin, Histoire de France, Paris, Furne, t. XII; Bazin, Histoire de France sous Louis XIII. et sous le ministère du cardinal Mazarin. Paris, Chamerot 1846. 4 vols. (2. éd.); Casimir Gaillardin, Histoire du règne de Louis XIV. 6 Bände, Paris, Lecoffre 1874 bis 1876, und A. Chéruel, Histoire de France pendant la minorité de Louis XIV. Paris, Hachette 1879. Von diesem Werk sind nur die beiden ersten Bände bis jetzt erschienen.

Das Leben pulsirt rasch in diesen Menschen, die schnell zur That entschlossen sind, aber auch eben so rasch das begonnene Werk aufgeben. Ein solches Geschlecht mag viel Liebenswürdiges haben, Grosses wird es nicht erreichen, und Herrscher über dasselbe wird der sein, der Ausdauer besitzt und nach festem Plan vorgeht. Als der französische Adel den letzten Kampf für seine Machtstellung wagte, war ein dauernder Sieg für ihn kaum vorauszusehen. Es mangelten ihm die Eigenschaften, die im Staatsleben zum Ziel führen; denn er erwies sich ohne Verständniss für die Forderungen der Zeit, ohne umfassenden, auch auf die Zukunft gerichteten Blick, ohne Plan im Handeln, ohne Einigkeit.

Die Zeit hatte etwas Jugendliches, Frisches, Stürmisches, ja sogar Rauhes in sich. Ihre Geschichte gewinnt nicht selten einen Anstrich von Romantik, und manchmal macht sie uns den Eindruck, als läsen wir ein Märchen von verzauberten Prinzen oder eine alte Heldensage. Denn wie der Charakter jener Menschen die grellsten Gegensätze zeigte, so unterlag ihr Leben oft den grössten Wechselfällen. Mächtige Herzoge sahen sich plötzlich in den Kerker geworfen und mussten ihr Haupt auf den Block legen, oder sie wurden zu Empörern und zogen abenteuernd im Land umher, während edle Frauen sich in den Kampf der Parteien mischten. Von Liebe oder Ehrgeiz getrieben, stürzte sich die eine in das Gewühl der aufgeregten Menge, um sie zu gewinnen; zog die andere an der Spitze einer Reiterschaar durch das Land und freute sich ihres modernen Heldenthums. Eine königliche Prinzessin wurde wie ein scheues Wild gejagt und flüchtete von Versteck zu Versteck, bis ein rettendes Schiff sie aufnahm. Wer war noch sicher, wenn selbst Königinnen in die Verbannung geschickt oder strengem Verhör unterworfen und bedroht wurden? Wenn der König des Landes, noch zu jung, um das Scepter selbst zu führen, vor seinen empörten Vasallen fliehen musste? Selbst Richelieu, der in Vielem so ganz modern und nüchtern erscheint, wurde zeitweise von einem romantischen Streiflicht getroffen. Man munkelte schaudernd von den geheimnissvollen Besuchen der „grauen Excellenz", des Paters Josef, und die geistige Kraft, mit welcher der Cardinal seinen kranken Körper beherrschte, hatte für Viele etwas Dämonisches.

Mit der Fronde und der Unterwerfung des Adels schloss der erste Act in dem Schauspiel der modernen französischen Geschichte. Von den Fünfziger Jahren an wurde es still und stiller in der Politik. Jede Opposition galt bald für ein Verbrechen. Das Theater, ein Barometer der öffentlichen Stimmung, behandelte seitdem kaum noch ein politisches Thema; es widmete sich der Schilderung der Herzensleidenschaften, der Liebe und ihrer Stürme. Corneille allein, der Zeuge vergangener Zeiten, redete manchmal noch die Sprache politischen Lebens. Aber er hatte schon etwas Alterthümliches an sich.

Auf einem andern Gebiet versuchten es die Jansenisten, selbständig zu sein und auf ihre Weise selig zu werden. Aber der Staat Ludwig's XIV. duldete solche Unabhängigkeit nicht. Die Jansenisten wurden auseinander gesprengt, die Protestanten vertrieben. Der einst so stolze Adel sank zum Hofadel herab, und der Monarch hatte seine Freude daran, wenn seine Edelleute auf der Bühne von Molière lächerlich gemacht wurden. Und leider verdienten sie den Spott!

Mit dem Zusammenbruch der Fronde schwand auch der grosse Einfluss, welchen der Adel bis dahin auf die Literatur ausgeübt hatte. In der letzten Hälfte des Jahrhunderts richtete sich diese nach dem Geschmack des Königs oder sie empfing, oft ohne es zu wissen, ihre Richtung von dem Bürgerthum. Denn so weit war dasselbe bereits erstarkt, dass es mehr und mehr zum Träger der Bildung wurde. Langsam aber sicher errang es selbst unter Ludwig XIV. die Herrschaft in der Literatur. Anders aber war das Verhältniss vor dem Aufstand der Fronde. Damals stand die Literatur noch völlig unter dem Einfluss der Aristokratie, deren Geschmack die Dichter huldigten und bei der sie Schutz und Unterstützung fanden. Zu einer Zeit, wo von der Theilnahme der eigentlichen Nation, also von einem grösseren Publikum für eine Dichtung kaum die Rede war, wo der grösste literarische Erfolg nicht genügte, dem Dichter ein unabhängiges Leben zu sichern, musste man es den grossen Familien danken, wenn sie schützend und fördernd eintraten. Weder König Ludwig XIII. noch seine Gemahlin, die Königin-Regentin, kümmerten sich viel um die schönen Künste. Denn dass ersterer etwas Musik

trieb, letztere das Schauspiel liebte, kommt doch nicht in Betracht. Die Mäcene jener Zeit gingen alle aus dem Kreis des hohen Adels hervor. Wir sahen Richelieu mit seinem Stab von Dichtern, Schöngeistern und getreuen Akademikern. Mairet, Théophile de Viau fanden an dem jugendlichen Heinrich von Montmorency einen warmen Gönner. Longueville gewährte dem gelehrten Chapelain ein hohes jährliches Gehalt, um ihm die nöthige Musse zur Vollendung des mit Spannung erwarteten Epos zu sichern. Noch viele andere wären hier zu nennen; so der Graf Bélin, der sich Mairet's annahm, als Montmorency traurig geendet hatte; der Herzog von Guise, in dessen Palast Corneille gewohnt haben soll, so oft er von Rouen nach Paris kam. Selbst die schwülstigen Dedicationen, ohne welche sich damals kaum ein Druckwerk an die Oeffentlichkeit wagte, liefern den Beweis für die Theilnahme des Adels. So unangenehm uns diese Lobhudeleien auch heute berühren mögen, so zeigen sie doch, wie hoch die Gönner solche Huldigungen schätzten und wie reich sie dieselben belohnten. Andernfalls wäre die Sitte der Widmungen nicht so allgemein geworden.

Ausserordentlich in jeder Hinsicht war der Aufschwung des französischen Geistes in den Jahren, die uns jetzt beschäftigen. Einer Epoche, welche Männer wie Corneille und Descartes hervorbrachte, wird man den Ruhm der Grösse und Kraft nicht streitig machen, zumal, wenn man erkennt, wie bedeutend ihr Einfluss auch auf die literarische Entwicklung der folgenden Zeit gewesen ist. Molière, Boileau, Lafontaine, Pascal, La Rochefoucauld, Retz, die Sévigné, die grossen Redner, sie alle haben ihre Jugend und zum Theil auch ihre ersten Mannesjahre unter dem Einfluss der aristokratischen Gesellschaft, wie sie vor der Fronde lebte, verbracht und ihre Bildung in der belebten Zeit erworben, die wir jetzt genauer betrachten wollen.

Haben wir aber erkannt, dass die hohe Aristokratie damals den Ton in der Literatur angab, so muss es zunächst unsere Aufgabe sein, das Leben derselben zu schildern und ihren Bildungsstand zu erforschen. Wir werden nach den Idealen fragen, für welche sich die vornehme Gesellschaft jener Zeit zu begeistern vermochte, und wollen versuchen, uns deren Lebensanschauun-

gen klar zu machen. Damit werden wir für das Verständniss und die richtige Würdigung der literarischen Werke viel gewonnen haben. Unsere Aufmerksamkeit kann sich dann auf das Theater richten, das die wesentlichste poetische Thätigkeit der Epoche in sich fasste, und besonders auf Corneille, der die französische Bühne lange beherrschte. Als eine andre grosse Figur der Zeit erscheint Descartes, dessen Einfluss auf sein Jahrhundert ausserordentlich war. Wohl wären noch einzelne minder wichtige, aber immerhin charakteristische Erscheinungen in der Literatur und in der Gesellschaft zu verzeichnen, die noch zum Theil unter der Herrschaft des aristokratischen Geschmacks standen, wie die Romane der Scudéry, die zahlreichen Epen, die Affectation der „Precieusen". Allein in ihnen machte sich doch schon deutlich der Hauch der neuen Zeit fühlbar, und da die junge Schule, an deren Spitze Boileau und Molière standen, gerade gegen sie besonders ankämpften, schien es uns rathsam, dieselben erst im Zusammenhang mit der Darstellung der spätern Epoche zu besprechen.

Erster Abschnitt.

Leben und Bildung der vornehmen Gesellschaft.

Ein so glänzendes und bewegtes Leben, wie es sich in den Jahren 1630—1650 in Frankreich entfaltete, war dort seit Menschengedenken nicht gesehen worden. Man musste schon bis zu den Tagen des kunst- und prachtliebenden Königs Franz I. zurückgehen, wollte man einen ähnlichen Aufschwung finden. Damals hatte die Renaissance ihre tiefgreifende Revolution auch in Frankreich begonnen. Gewaltig war die Bewegung der Geister gewesen. Eine neue Weltanschauung hatte sich verbreitet, die Wissenschaft hatte einen ungeahnten Aufschwung genommen, die Kunst war den Vornehmen und Reichen lieb geworden und hatte am Hof des Königs wie in den Schlössern des Adels gastliche Aufnahme und Schutz gefunden. Leonardo da Vinci, Primaticcio, Benvenuto Cellini und viele andere waren aus Italien nach Frankreich gewandert, um ihre Kunst daselbst zu pflegen. Den gesteigerten Anforderungen gemäss, hatte sich das sociale Leben der vornehmen Gesellschaft allmälig umgewandelt; man begann nach veredeltem Lebensgenuss zu streben und mildere Formen zu suchen. Die alten Feudalburgen, die in frühern Zeiten der Schutz und oft auch der Schrecken der Provinzen gewesen waren, änderten allmälig ihren Charakter, um dem Geist der neuen Zeit besser zu entsprechen. Wo früher festungsartig gebaute Schlösser mit Mauern und finsterblickenden Thürmen hinter sumpfigen Gräben in das Land hineinschauten, entstanden durch allmälige Umbauten anmuthige Herrensitze mit schattigen Gärten, die zu gastlichem Besuche einluden. Grossartige Paläste erhoben sich in allen Theilen des Landes, und wenn auch seitdem viele derselben in den Stürmen der Jahrhunderte in Ruinen gesunken sind, stehen ihrer doch auch heute noch genug, um in der heitern Mannigfaltigkeit ihrer Formen, in der poesiereichen Unregelmässigkeit der Anlage und der romantischen Schönheit ihres Stils ein beredtes Zeugniss von dem Leben der vergangenen Zeit abzulegen. Und wie die

Kunst, waren auch Sprache und Literatur von der gewaltigen Strömung der Zeit erfasst worden und hatten die Bahn neuer Entwicklung betreten.

Als das sechzehnte Jahrhundert zur Neige ging, stand man auch vor dem Abschluss dieser wichtigen Kulturepoche. Eine neue Zeit brach herein mit neuen Gestaltungen und Lebensformen, welche ihre Schatten bereits vorauswarfen. Noch einmal raffte die herrschende Klasse ihre Kraft zusammen, als wollte sie im letzten Aufleuchten die Schönheit und Kunst ihres Lebensgenusses, ihre Bedeutung für die geistige Entwicklung des Volks recht klar erkennen lassen.

So lang Richelieu mit fester Hand die Regierung führte, und während der ersten Jahre der Regentschaft erfreute sich Frankreich des innern Friedens; in den Nachbarländern aber führten seine Heere unter bewährten Führern einen Krieg, dessen Erfolge der Ausgangspunkt für die neue Machtstellung der Monarchie wurden. Diese Verhältnisse blieben nicht ohne Einwirkung auf die Stimmung der Nation und besonders des Adels. Noch war derselbe reich, mächtig, seiner Kraft bewusst und thatendurstig. Standen die vornehmen Herren nicht im Feld, so führten sie ein sorgloses, oft tolles Leben in der Heimat. Eine glänzende, anmuthige Geselligkeit entwickelte sich in den Palästen der Grossen, auf den Schlössern des Adels. Man freute sich des Aufwands, stürzte sich mit Lust in die Vergnügungen des galanten Lebens, und genoss, was Kunst und Literatur zur Verschönerung desselben bieten konnten.

Welche Anregung die Literatur bot, haben wir schon zum Theil gesehen, zum Theil sollen es die nachfolgenden Seiten noch genauer schildern. Neben den grossen Werken, die sich bis heute erhalten haben, gab es andere, die der entzückten Mitwelt gleichen Werth zu haben schienen, und die wenigstens das Verdienst hatten, die Aufmerksamkeit der Gebildeten zu fesseln, und durch den Streit, den sie erweckten, den Geschmack zu klären. In dem Bemühen, die Rohheit des Ausdrucks zu bekämpfen, verfiel man zwar in den entgegengesetzten Fehler, der allzu gesuchten zierlichen Rede. Aber in dem auf- und abwogenden Kampf der verschiedenen Geschmacksrichtungen bildete sich endlich der mass-

volle klassische Stil und die Feinheit der Sprache, schuf der belebte gesellige Verkehr die echte Höflichkeit und Urbanität. Ein Hauch jugendlicher Begeisterung ging durch die Literatur; man hatte das Bewusstsein der Kraft, die Hoffnung des Erfolgs.

Eine ähnliche Entwicklung beobachten wir auf dem Gebiet der Kunst, besonders der Malerei. Während in der Architektur die Formen allmälig schwerer wurden, und die Baumeister mehr auf malerischen, dem innersten Wesen ihrer Kunst widersprechenden Eindruck ausgingen, eröffnete sich mit dem siebzehnten Jahrhundert für die Malerei in Frankreich eine Epoche des Aufschwungs und der grösseren Selbständigkeit. Wie die Dichterwerke, zeigen auch die Gemälde aus jener Zeit den Charakter kräftiger Jugend und heroischen Sinn; auch in ihnen verräth sich neben der Vorliebe für grosse Linien das Streben nach harmonischer Ordnung. Neben Simon Vouet (1582—1641) begründeten hauptsächlich Nicolas Poussin (1594—1665) und Claude Lorrain (1600 bis 1682) den Ruhm der französischen Kunst. Neben ihnen, welche die Hoheit, den Ernst und die Gemessenheit der grossen Malerei vertraten, stand Jacques Callot (1592—1635), ein Lothringer, als der Repräsentant des beweglichern französischen Geistes. Seine Arbeiten, meistens Kupferstiche, sind voll Originalität und Frische, dramatisch ergreifend, wie seine Blätter „les misères de la guerre", oder humoristisch, voll blühender Phantasie in seinen kleinen Genrebildern. Wie Callot, war auch Eustache Le Sueur ganz ein Sohn der Epoche, die uns jetzt beschäftigt. Obschon er nie in Rom war, erscheint er wie ein Schüler und Nachfolger Rafael's, dessen reine Schönheit er als Vorbild gewählt hatte. Leider raffte ihn ein früher Tod hinweg (1617—1655). Mignard und Le Brun, wie Le Sueur, Schüler Vouet's, gehören schon mehr in die spätere Epoche.

Eine Gesellschaft, die sich für solche Arbeit erwärmt, welche die Künstler beschäftigt, die Dichter ehrt und schützt, welche den geistigen Bestrebungen jeglicher Art einen offnen Sinn entgegenbringt, hat Anspruch auf Beachtung. Schon der Ernst, mit dem man im Gegensatz zu der frühern Zeit in den vornehmen Familien auf die geistige Ausbildung der Kinder sah, ist bezeichnend für die Wandlung. Es war noch nicht lange her, dass der

Adel auf die Kunst des Lesens und Schreibens verächtlich herabsah. Selbst zur Zeit Heinrich's IV. konnte ein Mann wie Montmorency, weder lesen noch schreiben*). Und doch hatte er als Connetable von Frankreich nach dem König die höchste militärische Würde des Landes. Zu seiner Zeit forderte man von dem Adel hauptsächlich körperliche Gewandtheit. Für den Baron, der nach der mittelalterlichen Anschauung seinen Beruf im Kriegsdienst für den königlichen Lehnsherrn fand, genügten Künste, wie Reiten, Fechten und Tanzen. Auch im siebzehnten Jahrhundert legte man grosses Gewicht auf diese Fertigkeiten, und mit vollem Recht. Aber man verlangte noch etwas mehr. Heinrich von Montmorency, des Connetable Sohn, hatte bereits seine Lehrer und lernte jedenfalls so viel, dass er Talent und Geist zu schätzen wusste und später als Freund und Beschützer der Dichter auftreten konnte.

Zur Ausbildung der jungen Edelleute, die sich der militärischen Laufbahn widmen wollten, bestand in Paris eine Art Kriegsschule, „die Academie“, in welcher die Schüler nur nach vollendeten klassischen Studien aufgenommen werden sollten, und Heinrich IV. hatte zu La Flêche an der Loire ein Collegium für Söhne des Adels errichtet, das nach dem Zeugniss eines competenten Richters, Descartes, der dort seine Studien machte, ganz Vorzügliches bot.

Die Ueberzeugung von der Macht des Wissens brach sich in immer weitern Kreisen Bahn.

Heinrich von Condé, der sich 1609 mit Charlotte von Montmorency vermählte, überwachte selbst die Ausbildung seiner drei Kinder, Anne Geneviève de Bourbon, Louis de Bourbon, der als Herzog von Enghien und später als Prinz Condé so grossen Feldherrnruhm erwarb, und Armand de Bourbon, Prinz von Conti. Der ältere besuchte das öffentliche Lyceum in Bourges, wo sein Vater längere Zeit lebte, und studirte noch unter der Leitung des gelehrten Edmond Mérille die Rechtswissenschaft, bevor er in die „Academie“ eintrat. Conti war Schüler des Collége de Clermont zu Paris, in dem auch Molière unterrichtet wurde. Pierre Lenet,

*) Siehe Saint-Evremond, Th. I. S. 118 (Amsterdamer Ausgabe v. 1706) „Lettre à M. le comte d'Olonne“.

der dem Prinzen Condé später als vertrauter Rath zur Seite stand, und wichtige Memoiren über denselben und über die Begebenheiten der Fronde geschrieben hat, ruft begeistert aus, man habe noch nie einen königlichen Prinzen auf so populäre Weise erziehen sehen; aber man habe auch noch keinen gefunden, der in so kurzer Zeit und so jung, einen solchen Schatz von Kenntnissen erworben habe und dabei körperlich so gewandt gewesen sei*). Es wird erzählt, dass Condé neben den herkömmlichen Studien sich noch mit Geschichte, Mathematik und den modernen Sprachen beschäftigt habe. Ausserdem wurde geritten, gefochten, getanzt, gejagt, Ball gespielt; das Leben und die Gesellschaft im Palast der Eltern, der Verkehr im Hôtel de Rambouillet, wo der junge Herzog ein gern und häufig gesehener Gast war, lehrten ihn feines Benehmen und galante Rede. Als er später in sein Gouvernement, nach Burgund, geschickt wurde, und sich dort in der Führung von Truppen übte, behielt er seine Lebensweise bei und erwies sich als unermüdlich.

Die Urtheile über Condé gehen weit auseinander**). Jedenfalls zeigte er sich als hochfahrend, grob, oft heftig, und sein sarkastischer Witz verletzte Viele. Aber neben diesen Fehlern hatte er auch grosse Eigenschaften. Er war ein begabter, unterrichteter und geistig bedeutender Mann. Seine Zeitgenossen sahen in ihm das Ideal eines Helden verkörpert. Wenn Madeleine de Scudéry dem Helden ihres grossen Romans „Cyrus“ die Züge Condé's lieh, so war das nicht blos höfische Schmeichelei. Der

---

*) Mémoires de P. Lenet (Collection Petitot et Monmerqué.) Paris 1826. II. Bd. S. 166 u. 172. Von Conti sagt Bussy Rabutin: „Il avoit étudié avec un progrès admirable. Il avoit l'esprit vif, net, gai, enclin à la raillerie; il avoit un courage invincible.“ Mémoires du Messire Roger de Rabutin comte de Bussy. Paris. J. Anisson. 1696. (2 Bände. t. I. S. 492.)

**) Bussy Rabutin schildert ihn in seinen Memoiren folgendermassen: „M. le prince avoit les yeux vifs, les joues creuses et décharnées, la forme du visage longue, la physionomie d'un aigle, les cheveux frisés, les dents mal rangées et malpropres, l'air négligé, peu de soin de sa personne et la taille belle. Il avoit du feu dans l'esprit, mais il ne l'avoit pas juste. Il rioit beaucoup et désagréablement; il avoit le génie admirable pour la guerre, surtout pour les batailles... le jour du combat il étoit doux aux amis, fier aux ennemis. Il étoit né fourbe, mais il avoit de la foi et de la probité aux grandes occasions. Il étoit né insolent et sans égards, mais l'adversité lui avoit appris à vivre.“

Prinz war, nach dem Urtheil der Kriegserfahrnen, der genialste Feldherr, dessen sich Frankreich im 17. Jahrhundert rühmen konnte. Furchtlos stürzte er sich in das Gewühl des Kampfs, aber ebenso unbedacht liess er sich, nur seiner Eingebung folgend, in abenteuerliche Unternehmungen ein. Dieser Zug von Romantik zieht dem Prinzen heute den Vorwurf mangelnder politischer Einsicht zu, damals erwarb er ihm die Bewunderung Vieler. Zudem bewies Condé literarischen Geschmack. Er war einer der eifrigsten Bewunderer des heroischen Corneille, und gewährte später Boileau und Racine seinen mächtigen Schutz, als sich diese, von einer niedrigen Kabale verfolgt und in ihrer Sicherheit bedroht sahen. Die Studien seines Sohns zu überwachen, liess er sich dessen schriftliche Arbeiten ins Feld nachschicken, um sie zu prüfen; und von diesem Sohn, Henri Jules de Bourbon, Prinzen von Condé, sagt selbst der verbitterte Saint-Simon, dass ihm Niemand an Geist und nur Wenige an Wissen gleichgekommen wären*).

Ueberraschender noch ist die Bildung, welche sich viele hohe Damen der damaligen Zeit erwarben. Wenn wir auch annehmen dürfen, dass die Mehrzahl der adligen Mädchen in den vornehmen Klosterschulen mit sehr oberflächlichem Wissen ausgestattet wurden und dass es dort hauptsächlich darauf ankam, den Zöglingen einige Gewandtheit des Benehmens zu geben, so wissen wir doch andrerseits von vielen Frauen, die eine sorgfältige Erziehung genossen hatten und deren Geist durch hohe Bildung glänzte.

Marie de Rabutin-Chantal, die spätere Marquise de Sévigné, verlebte ihre Jugend bei ihrem Oheim Coulanges, der für die besten Lehrer sorgte. Chapelain und Menage hatten sie im Stil und in der Literatur zu unterrichten. Daneben lernte sie lateinisch, wenn sie auch später nicht viel mehr davon wusste und sich mit Uebersetzungen behalf. Aber sie verstand vortrefflich italienisch, war mit der heimischen Literatur vertraut und las mit Vorliebe Werke über Moralphilosophie oder historische Bücher, deren trockne Weise heute wohl alle Frauen abschrecken würde.

*) Saint-Simon, mémoires II. S. 124 in der Londoner Ausg. 1787.

Frau von Sévigné war aber keineswegs eine Ausnahme, sie ragte durchaus nicht über die gebildeten Damen ihrer Zeit hinaus. Viele ihrer Freundinnen und Bekannten konnten sich einer ähnlichen Bildung rühmen. So erwähnt Bossuet die Kenntnisse der Pfalzgräfin Anna Gonzague und den Reiz ihrer Unterhaltung*). Die Marquise de Sablière scheute vor den schwersten Studien nicht zurück. Sie trieb Mathematik und liess sich von Bernier ein grosses Werk über die Philosophie Gassendi's schreiben. Diesen selbst nahm sie bei sich auf, wie sie später Lafontaine und dem Orientalisten d'Herbelot Asyl gab**). Aehnliche Nachrichten sind uns aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts über das Wissen vieler deutschen, englischen und italienischen Damen erhalten. Die Kenntniss der klassischen wie der modernen Sprachen war bei ihnen sehr verbreitet. So wurde z. B. der kleine Hof von Köthen auch von Fremden wegen seines feinen Sinns, seiner Bildung und humanen Richtung gerühmt. Die Fürstin Amoena Amalia, eine Tochter des Grafen Arnold von Bentheim und Tecklenburg, galt als kundig des Hebräischen, Italienischen und Französischen. Juliane von Nassau, welche 1603 dem Landgrafen Moriz von Hessen die Hand reichte, war im Hebräischen so wohl bewandert, wie in der griechischen und lateinischen Sprache***). Und dabei rühmte man nicht minder die Anmuth und Liebenswürdigkeit dieser Frauen. Saint-Evremond, der geistvollste Kritiker seines Jahrhunderts, schwärmte von der guten alten Zeit der Regentschaft und rühmte in einem Gedicht an Ninon de Lenclos die Frauen, die Bildung besessen hätten, ohne sich mit ihrer

*) Bossuet, Oraison funèbre d'Anne de Gonzague de Clèves, princesse palatine: „Jamais plante ne fut cultivée avec plus de soin, ni ne se vit plutôt couronnée de fleurs et de fruits que la princesse Anne . . . On lui avoit appris la langue latine, parce que c'étoit celle de l'église . . . La cour ne vit jamais rien de plus engageant; et sans parler de sa pénétration ni de la fertilité infinie de ses expédiens, tout cédoit au charme secret de ses entretiens."

**) Vergl. Walkenaer, Mémoires touchant la vie et les écrits de la marquise de Sévigné. 2me édition. Paris, Firmin Didot frères. 1856. t. IV. p. 108.

***) Vergl. Barthold, Geschichte der fruchtbringenden Gesellschaft. Berlin. A. Duncker. 1848. S. 37 und 44.

Gelehrsamkeit zu brüsten. In ihrem Kreis würde Molière vergebens nach „lächerlichen Precieusen“ gesucht haben*).

Für den verhältnissmässig kleinen, aber glänzenden und tonangebenden Kreis des französischen Adels brachten die letzten Jahre Ludwig's XIII. und die Regentschaft eine bewegte heitere Geselligkeit. Mochte die Zeit in politischer Hinsicht düster und unerfreulich sein, mochte man auch eine dunkle Ahnung haben, dass die Geschicke Frankreichs an einem Wendepunkt angelangt seien, der gesellige Verkehr litt darunter nicht. Wenn wir sehen, wie sich unter der Regentschaft der Königin Anna glänzende Feste einander drängten, und die vornehmen Familien in Entfaltung von blendender Pracht mit einander wetteiferten, kommt uns manchmal der Gedanke, man habe in diesem Aufwand und Lärmen, dieser oft betäubenden Geselligkeit ein Hilfsmittel der Politik gesucht. Nie war das Leben in Paris glänzender als in den Jahren, da der hohe Adel die königliche Macht zu zerpflücken plante.

Aus den Provinzen, in welchen sie als Statthalter residirten, von ihren Schlössern und Gütern waren die stolzen Herren nach der Hauptstadt gekommen, um bei der bevorstehenden Theilung der Beute nicht leer auszugehen. Aber man verbarg diese Wünsche unter dem Schein der Loyalität. Alle Welt schien zufrieden. „Nie gab es so viele Bälle als dieses Jahr“, schreibt Mlle. de Montpensier, „.... fortwährend und überall vergnügte man sich; fast kein Tag verging, an dem nicht in den Tuilerien oder auf der

---

*) Saint-Evremond, Oeuvres, III. p. 123 (Amsterdam 1706). A. Mlle. de L'Enclos:

Femmes savoient, sans faire les savantes,
Molière en vain eût cherché dans la Cour
Ses ridicules affectées.

Dass die Begriffe von dem, was zur Bildung gehört, mit den Zeiten wechseln, ist wohl hier nicht zu betonen. Vor 200 Jahren legte man auf Orthographie, Punctuation und derlei Kleinigkeiten kein Gewicht. Ein noch erhaltener Brief der Herzogin von Chatillon schliesst: „Sy Mr. de Colligny est avecque vous faitte luy mes compliment et à tout seuse de ma connessance.“ Von ihr und vielen andern galt, was Segrais von Mme. de Choisy sagte: „Il n'y avoit point d'orthographe dans ses lettres; mais quand on avoit attrapé celle qui lui étoit naturelle, on y trouvoit des traits admirables et une grande vivacité. (Segrais, Oeuvres diverses. Amsterdam 1723. t. I. p. 37.)

Place Royale Serenaden gebracht wurden*). Das war im Jahr 1643, wenige Monate, nachdem König Ludwig die Augen geschlossen hatte (14. Mai 1643); und dieselbe Chronistin berichtet uns, wie heiter es einige Zeit später am Hoflager in Fontainebleau zuging, wo man fast täglich Concert oder Schauspiel hatte**).

Dem Beispiel des Hofs folgte der hohe Adel. Grosse Summen wurden verschwendet, und belebten Handel und Industrie. Paris schwamm im Ueberfluss, und auch der Bürgerstand fand Gefallen an Luxus und feinem Leben. Welches bunte Treiben entwickelte sich gegen Abend auf dem „Cours de la Reine", dem Tummelplatz der eleganten Welt. Dorthin kamen, nach beendeter Theatervorstellung, etwa um sechs Uhr, die Damen in kleinen offnen Wagen, in reicher Toilettè, um die Huldigungen der Herren entgegenzunehmen, die sich zu Pferde umhertrieben.

Der Glanz der farbenreichen Tracht, die Anmuth der Damen, das jugendliche Feuer der Cavaliere verliehen dem Bild ein besonderes Leben. Die Blüte des französischen Adels fand sich da zusammen. Und nicht allein aus Frankreich strömte die vergnügungslustige Jugend nach Paris. Schon zogen auch die Fremden, die jungen Adligen aus den andern Ländern Europa's, nach der französischen Hauptstadt, um dort die Welt kennen zu lernen und feinen Ton und gute Sitte zu erwerben. Schon damals war Paris zum Mittelpunkt des modernen Völkerlebens geworden.

Wie erfolgreich das Haus Rambouillet sich bestrebt hat, die geistigen Interessen zu fördern, eine feinere Geselligkeit in der gebildeten Klasse zu begründen, ist schon ausführlich erzählt worden***). Die Schilderung des Kreises, in welchem die Marquise waltete, bildet in der Geschichte jener Zeit ein anmuthiges Ca-

---

*) Mlle. de Montpensier. Mémoires. I. S. 63 und 81.

**) Ibid. (Jahr 1646) I. S. 129. Der Pfarrer von Saint-Germain hielt sich 1647 für verpflichtet, der Königin Vorhalt über ihre Freude am Schauspiel zu machen. Die Fürstin wandte sich deshalb an die Bischöfe, und diese beruhigten sie mit der Erklärung, die meisten Stücke behandelten doch einen ernsten Stoff und könnten nicht schaden. Auch sei diese Art der Unterhaltung geeignet, die Herren vom Hof von Schlimmerem abzuhalten. Auch die Sorbonne entschied mit einer Mehrheit von 10 gegen 7 Stimmen zu Gunsten des Theaters.

***) Siehe Band I dieses Werks, Abschnitt VI, S. 151 f. f.

pitel. Allerdings hatte das Haus Rambouillet eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft; aber es stand doch nicht allein. Sein Beispiel hatte Nachahmung gefunden, und auch in andern hochgestellten Familien fand man jene höhere, geistig anregende Geselligkeit, wie die Marquise de Rambouillet sie in ihrem Kreise geschaffen hatte. Die Kunst der gefälligen, leichten und doch nicht hohlen Unterhaltung wurde damals mit Vorliebe gepflegt*). So hatte Richelieu anfangs in seinem Haus auf der „Place Royale", dann im „Palais Cardinal" eine auserwählte Gesellschaft versammelt, und seine Nichte, Mme. de Combalet, hatte ihm dabei zur Seite gestanden. Aehnlich war es in dem Hôtel de Longueville und de Guise; ganz besonders aber im Hôtel de Condé, das auf dem linken Ufer der Seine in der Gegend lag, wo heute das Odeontheater sich erhebt. Nicht so geräuschvoll, aber um so angenehmer entwickelte sich das Leben während der schönen Jahreszeit in Chantilly, dem prachtvollen Besitz der Condé. Paris war schon damals von einem Kranz schöner Landhäuser und freundlicher Gärten umgeben. Aber unter allen Herrschaftssitzen der ganzen Umgegend war keiner so schön, wie Chantilly, das etwa zehn Meilen nördlich von Paris in waldreicher Gegend liegt. Chantilly war früher im Besitz der Montmorency gewesen, und bei der Hinrichtung des Herzogs Heinrich von Montmorency mit den andern Gütern desselben confiscirt worden. Den grössten Theil der Besitzungen gab der König den Schwestern des Herzogs zurück, Chantilly aber behielt er, und erst die Regentin schenkte es wieder an Condé, den Schwager Montmorency's, gleichsam als Belohnung für den glänzenden Sieg, den sein Sohn Enghien bei Rocroi (1644) erfochten hatte. Die Condé verschönerten die Besitzung nach Kräften und schufen aus Chantilly einen nach dem Geschmack der Zeit vollendeten Landsitz. Inmitten eines

---

*) Vergl. Pascal, Pensées, art. IX. n° 18: Les honnêtes gens ne veulent point d'enseignes, et ne mettent guère de différence entre le métier de poëte et celui de brodeur. Il ne sont point appelés ni poëtes ni géomètres, mais ils jugent de tout cela. On ne les devine point; ils parleront des choses dont on parloit quand ils sont entrés . . . Il est également de ce caractère qu'on ne dise point d'eux qu'ils parlent bien lorsqu'il n'est pas question de langage, et qu'on dise d'eux qu'ils parlent bien quand il en est question."

kleinen See's erhoben sich zwei Burgen, die mit ihren Thürmen und Vorsprüngen, ihren Fallbrücken, ihrer launenhaften Unregelmässigkeit an die Schlösser der Ritterzeit erinnerten, aber durch Zubauten und Veränderungen zu einem modernen, bequemen und prächtigen Fürstenwohnsitz umgewandelt waren. Rings um das Schloss prangten Gärten, weite Parkanlagen und Wiesen, die durch Springbrunnen und Kanäle malerisch belebt waren, und weiter hinaus dehnte sich der grosse Wald von Chantilly. Du Cerceau, der eine Autorität im Fach der Architektur war, erklärte Chantilly für einen der schönsten Plätze von Frankreich*). „Dort fand man Alles, was den Landaufenthalt angenehm machen kann: eine herrliche Gegend, Jagd, Spiel, Concert, Schauspiel, völlig zwanglose Spaziergänge . . . Eine Unterhaltung leitete unmerklich zu einer andern über.“ So sagte ein Zeitgenosse**), und Lenet erzählt Aehnliches von dem Leben in Chantilly während der Gefangenschaft Condé's. Die verwitwete Princessin Condé hatte sich mit ihrer Schwiegertochter nach Chantilly zurückgezogen. „Die Abende waren in Chantilly nicht minder angenehm als die Spaziergänge“, sagt Lenet, „denn nach dem Gebet in der Kapelle zogen sich alle Damen in die Gemächer

---

*) Jacques-Androuet du Cerceau, „Les plus excellents bastiments de France“, das in trefflicher Ausführung Ansichten und Pläne einiger der hauptsächlichsten Schlösser nebst erklärendem Text bringt. Eine neue Ausgabe des interessanten Werkes ist 1868 bei A. Lévy in Paris in 2 Bänden kl. Fol. erschienen. Du Cerceau sagt von Chantilly: „Ce lieu est tenu pour une des plus belles places de France“.

**) Siehe „Mémoires inédits, par un auteur anonyme“, auf der Pariser Nationalbibliothek mss. Suppl. fr. n° 925. Vergl. Chéruel, Ausgabe der Memoiren der Mlle. de Montpensier. I. S. 109. Man vergleiche ferner das Gedicht, das Sarrasin im Auftrag der Prinzessin Condé an Mme. de Montausier richtete und in dem er das Leben in Chantilly beschrieb (1648). Er meldet zunächst, wie trefflich sich die Gesellschaft auf der Jagd, mit Musik und Turnier unterhält, und sagt dann:

Dirai-je qu' Ablancourt, Calprenède et Corneille,
C'est à dire vulgairement
Les vers, l'histoire, le romant
Nous divertissent à merveille,
Et que nos entretiens n'ont rien que de charmant?

(Ablancourt widmete Enghien seine Uebersetzung der Feldzüge Alexander's von Arrian, der Commentarien Cäsars und veröffentlichte noch andere historische Arbeiten.)

der Prinzessin-Mutter zurück, wo man sich mit verschiedenen Spielen unterhielt. Oefters wurde gesungen und die Unterhaltung war immer belebt" *).

Noch später wurde Chantilly von Boileau als Sitz des feinen Geschmacks gefeiert, und Bossuet erinnerte in der Grabrede, die er dem Prinzen hielt, und in der allerdings die volle Wahrheit der Geschichte nicht zugelassen war, an den schönen Ort, wo der Verstorbene so gern geweilt hatte. »Ohne Neid, ohne Falsch, ohne Prunk, immer gleich gross in der Thätigkeit wie in der Ruhe, so war er in Chantilly wie an der Spitze der Truppen. Mochte er diese prächtige und reizvolle Wohnung verschönern oder im feindlichen Land ein festes Lager schlagen; mochte er an der Spitze eines Heers den Gefahren trotzen, oder seine Freunde in den herrlichen Laubgängen umherführen, wo man Tag und Nacht die zahllosen Springbrunnen plätschern hört — immer war es derselbe Mann und sein Ruhm folgte ihm überall nach**)."

Auch die Nichte Richelieu's, Mme. de Combalet, die von Ludwig XIII. zur Herzogin von Aiguillon erhoben wurde, sah oft eine auserwählte Gesellschaft bei sich. Ihr Landhaus lag inmitten prachtvoller Gartenanlagen und eines grossen Parks bei Ruel am westlichen Abhang des Mont-Valérien. So lang Richelieu lebte, war Ruel durch den Glanz seiner Feste und Lustbarkeiten berühmt. Der Cardinal hatte dort sein besondres Theater, wo er grosse Vorstellungen geben liess. Die Herzogin, die von Natur ernst und rauschender Geselligkeit abgeneigt war, richtete ihr Leben in späterer Zeit fast mönchisch einfach ein. Aber zur Zeit der Regentschaft konnte Mme. d'Aiguillon sich noch nicht zurückziehen wie sie wünschte. Die Königin, die ihr zugethan war, kam öfters, einmal sogar auf mehrere Wochen, zu ihr nach Ruel zu Besuch. Anna liebte die Zerstreuungen; aber so lang Ludwig XIII. lebte, war es ziemlich still bei Hof. Der König freute

*) Lenet, mémoires. Bd. I. S. 142. (Jahr 1650.)

**) Boileau, épître VII. v. 94. Bossuet, oraison funèbre de Louis de Bourbon, prince de Condé. (1687.) Vergl. auch V. Cousin, la jeunesse de Mme. de Longueville. p. 159.

sich nur an der Musik und veranstaltete häufig Concerte, wobei man gewöhnlich Lieder seiner Composition vortrug *). Erst nach seinem Tod gab es bei der Regentin auch Bälle, Theatervorstellungen und als neuste Unterhaltung Opern. Mazarin hatte sie aus Italien nach Paris verpflanzt. Im Carneval das Jahres 1647 liess er zu Ehren der Königin einen „Orfeo" von Monteverte aufführen. Die Sänger und Sängerinnen, selbst die Musiker waren dazu aus Italien verschrieben worden, und der berühmte italienische Maschinist Torelli hatte die scenische Einrichtung besorgt. Die Vorstellung kostete an viermalhunderttausend Livres!

Neben den dramatischen Aufführungen war besonders das Ballet beliebt. Dasselbe glich allerdings dem heutigen Ballet nur wenig. Zwar bestand es auch damals schon aus Pantomimen, heitern, oft possenhaften Scenen oder allegorischen Darstellungen. Auch wechselten die Tänze wohl mit Gesang und Declamation. Aber in den Balletvorstellungen der damaligen Zeit wirkten die Mitglieder der hohen Gesellschaft mit; selbst Ludwig XIII. und später Ludwig XIV. verschmähten es nicht, in solchen Aufführungen mitzutanzen. So trat z. B. im Jahr 1632 Ludwig XIII. in dem Ballet „Bicêtre" auf **). Ein ander Mal liess Gaston d'Orléans seine siebenjährige Tochter in einem Kinderballet tanzen. Eine grosse Anzahl Kinder, Prinzessinnen und Töchter der vornehmsten Familien hatten mit ebenso viel Edelknaben darin mitzuwirken. Eine Scene machte besondern Effect. Die

---

*) Montpensier, Mém. I. 40.

**) Die Gazette de France vom 12. März 1632 gibt eine ausführliche Beschreibung des Festes: „Le ballet que le comte de Soissons donna dimanche dernier au Louvre, à l'arsenal et en la maison de ville, avec une telle affluence de peuple que dans le Louvre seul il n'y avoit guère moins de quatre mille spectateurs, la plupart personnes de remarque". Das Schauspiel scheint also öffentlich gewesen und an mehreren Orten wiederholt worden zu sein. Das alte Schloss Bicêtre war sehr verfallen, galt als ein Tummelplatz für Gespenster, und sollte abgetragen werden. Das Ballet zeigte Anfangs das Schloss bei Tag, darauf bei Nacht, wo dann allerlei Gespenster, Magier, Falschmünzer, Wächter und Richter ihre Spässe trieben. Das Fest währte von 8 Uhr Abends bis zum Morgen des andern Tags, und wurde durch ein Frühstück im Hôtel de Ville um 8 Uhr in der Frühe beschlossen. Vergl. Corneille, ed. Marty-Laveaux. Band X, S. 58 und 341.

Tanzenden brachten Vögel in schönen Käfigen mit, und liessen auf ein gegebenes Zeichen die Thierchen im Saale frei. Es ereignete sich dabei freilich, dass ein Vogel in der Halskrause des jungen Fräuleins de Brézé, der nachmaligen Prinzessin Condé, sich verwickelte, und das erschreckte Kind zum Ergötzen der Gesellschaft jämmerlich zu schreien anhob. Ein Fest ohne Ballet schien kaum vollständig; selbst bei Hochzeiten und auf Bällen wurde es nur ungern vermisst*). Nur darf man weder bei dem Ball, noch bei dem Ballet des siebzehnten Jahrhunderts an das Durcheinander, an das Wirbeln und Stürmen des modernen Tanzes denken. Es war die Zeit, da die Gavotte und die Sarabande, die Pavane, die Chaconne und das Menuett herrschten, Tänze, bei welchen man in langsam feierlicher Bewegung würdevolle Anmuth zeigen konnte. Auch hier stand man unter dem Gesetz der Gemessenheit und Ordnung. Bei dem Glanz der Lichter, in dem bunten Gewühl der kostbaren Toiletten und malerischen Kostüme tanzten nur wenige Paare, zum Schauspiel für die übrige Gesellschaft, die ringsum an den Wänden ihre Sitze hatte, und für welche oft an einem Ende des Saals ein Amphitheater errichtet war**).

Wir wollen in die Einzelnheiten nicht weiter eingehen. Was wir gesagt, genügt wohl, den Charakter der Gesellschaft und die Art ihres Lebens erkennen zu lassen. Nur darauf müssen wir noch hinweisen, dass in dem Verkehr der Geschlechter eine grosse Leichtigkeit und Freiheit bestand. Kein steifer Ton und keine prüde Aengstlichkeit hemmten die Unterhaltung. Die Gesellschaft fühlte sich jung und kräftig, und freute sich mit leichtem Sinn der Gegenwart. Selbst in der Tracht drückte sich noch die Vorliebe für Ungezwungenheit aus. Während später unter Ludwig XIV. die Kleidung steif und ängstlich wurde, die Allongeperrücke zur Herrschaft gelangte, und der adlige Herr in der Hoftracht etwas Weibisches hatte, bewahrte die Tracht zur Zeit der Regentschaft noch den Charakter grösserer Kraft und eine gewisse Leichtigkeit. Sie vereinte guten Geschmack und Ernst.

---

*) Ueber das Ballet bei der Hochzeit Enghien's siehe Mlle. de Montpensier, Mémoires I. S. 50. (Jahr 1641.)

**) Montpensier I. 138.

Leicht und voll fielen die gelockten Haare dem Mann bis auf die Schulter herab, während ein Federhut mit breitem, an einer Seite aufgeschlagenem Rand das Haupt bedeckte. Die Damen trugen auf der Strasse, in der Kirche und besonders auf Reisen Masken, später nur Halbmasken. Diese Sitte erleichterte manches Abenteuer. Zudem war es Brauch, dass die Herren in der Wohnung der Damen, die sie ehren wollten, ein Fest gaben, d. h. die Mühe der Anordnungen übernahmen und die Kosten trugen*).

Ist es nicht bezeichnend, dass in den Jahren vor der Fronde die Mode der grossen Perrücken nicht aufkommen konnte, trotzdem die Stutzer sie bereits trugen? Erst unter der Regierung Ludwig's XIV. wurde ihr Gebrauch allgemein. Ludwig selbst legte sie erst in den siebziger Jahren an, und im Vorübergehen sei schon hier bemerkt, dass die Zeit der literarischen Blüthe vor die Herrschaft der Allongeperrücke fällt**).

Wie weit die Freiheit des Ausdrucks auch unter den gebildeten und anständigen Leuten gehen konnte, zeigt ein Brief Roger's de Bussy Rabutin, der seiner Cousine, Frau v. Sévigné, bald nach dem Tod ihres Mannes den Rath gab, nicht so spröd zu sein, und entweder den Prinzen von Conti oder Fouquet, den Minister, zu erhören***). In einem andern Schreiben erzählt ihr derselbe Bussy, wie er die letzte Nacht vor seiner Abreise in das Lager mit seiner Geliebten verbracht habe†). Dass Frau von Sévigné selbst, die ihr Leben von jedem Vorwurf rein erhielt, eine grosse Freiheit der Sprache aus ihrer Jugendzeit bewahrte, ist aus ihren Briefen ersichtlich. Das könnte uns zu

---

*) Vergl. Corneille, La Place Royale. III. 2. v. 5.
Doraste:
Et qu'au sortir du bal, que je donne chez elle,
Demain un sacré noeud m'unit à cette belle.
und ibid. III. 4. v. 6:
Il l'épouse demain, lui donne bal ce soir.

**) Siehe J. v. Falke, Deutsches Leben. B. I: Die deutsche Trachten- und Modewelt. Leipzig 1858. Cap. 4. S. 212 ff. — J. Quicherat, Histoire du costume en France. Paris, Hachette 1877. chap. XXII. (époque de Richelieu. 1624—1643). S. 465 ff.

***) Bussy an Fr. v. Sévigné, Brief vom 16. Juni 1654.

†) Graf Roger de Bussy-Rabutin an Fr. v. Sévigné, Br. v. 3. Juli 1655.

einem schiefen Urtheil verleiten. Und doch vertrug sich dieser ungebundene Ton der Rede mit der ritterlichen Huldigung, die man den Damen zollte. Die Galanterie beherrschte die vornehme Gesellschaft und beeinflusste deren ganzes Leben. Es ging durch das Verhältniss der beiden Geschlechter zu einander häufig ein romantischer Zug. Condé selbst war Jahre lang der ehrerbietige Ritter des Fräuleins du Vigean, und sein ganzes Streben richtete sich darauf, seine Ehe für ungültig erklärt zu sehen, um seine Geliebte zum Altar zu führen. Als sich diese Hoffnung trügerisch erwies, trat das schöne, gebildete Mädchen in ihrem 25. Jahre in ein Kloster*) (1647). Mehr als romantisch freilich war das Abenteuer der Prinzessin Anna de Gonzague, der Schwester der Königin Marie von Polen und Tochter des Herzogs von Nevers. Herzog Heinrich von Guise bewarb sich um deren Liebe, obwohl er Erzbischof von Rheims war. Er that dies in ganz aussergewöhnlicher Weise, „wie man es in den Romanen liest", sagt Mlle. de Montpensier**). Es gelang ihm, Befreiung von seinen Gelübden zu erhalten; er trat in den weltlichen Stand zurück, versprach Anna Gonzague in einer feierlichen Urkunde seine Hand, und soll sich auch heimlich mit ihr vermählt haben. Einige Zeit darauf sah er sich veranlasst, nach Sedan und von da nach Brüssel zu gehen. Auf seinen Wunsch folgte ihm später Anna in Männerkleidung; nachdem sie mancherlei Abenteuer bestanden hatte, hörte sie unterwegs, dass Guise in Brüssel eine andre Dame geheiratet habe***) Daraufhin kehrte sie nach Paris zurück, protestirte gegen die Ehe des Herzogs und lebte im Uebrigen, als

---

*) Vergl. V. Cousin, La jeunesse de Mme. de Longueville. 3. Aufl. Paris, Didier. 1855. S. 439 ff. Cousin weist nach, dass Mlle. du Vigean wenigstens damals um Aufnahme in das Kloster bat, wenn auch diese selbst noch etwas verzögert wurde.

**) Mlle. Montpensier, Mémoires. Jahr 1650. I. S. 283.

***) Auch diese verliess Guise, nachdem er ihr in kurzer Neit 50000 Ecus durchgebracht hatte. Vergl. Motteville I. 207. Heinrich II., der fünfte und letzte Herzog von Guise, war überhaupt ein sonderbarer Mann. Tapfer bis zur Tollkühnheit, stolz, zeitweise ritterlich in seinem Benehmen und dann wieder gemein, wortbrüchig, ein gewöhnlicher Abenteurer. Wie ein Held aus den romantischen Epen des Mittelalters, wollte er sich eine Krone erobern, eilte nach Neapel, das sich unter Masaniello gegen die Spanier empört hatte, vertheidigte

sei nichts vorgefallen. Später heirathete sie den Prinzen Eduard, den Sohn des vertriebenen Pfalzgrafen Friedrich.

Wenn aber auch dieser und mancher andre Vorfall eine grobe Missachtung der Sittlichkeit und des Anstands bekundete, so kann man die Gesellschaft jener Zeit durchaus nicht der nichtsnutzigen und verderbten Welt vergleichen, die sich achtzig Jahre später unter der Regentschaft des Herzogs von Orléans breit machte.

Die Erinnerung an die gute alte Zeit entlockte Saint-Evremond noch in seinem Alter sehnsüchtige Seufzer und er schrieb in der Verbannung die nachstehenden Verse:

J'ai vu le temps de la bonne régence,
Temps où régnoit une heureuse abondance;
Temps où la ville aussi bien que la Cour
Ne respiroient que les jeux et l'amour.

Une politique indulgente
De notre nature innocente
Favorisoit tous les désirs;
Tout goût paroissoit légitime,
La douce erreur ne s'appeloit point crime,
Les vices délicats se nommoient des plaisirs.

Und um gleichsam diesen Charakter der guten alten Zeit in dem Gedicht selbst festzuhalten, richtete Saint-Evremond sein Gedicht an Ninon de Lenclos, die bekannteste Buhlerin ihres Jahrhunderts, die Aspasia Frankreich's. Dies führt uns nun auch dazu, die Kehrseite des Bilds zu betrachten. Die vornehme Gesellschaft jener Tage strebte nach Bildung, wie wir gesehen haben, aber sie war weit davon entfernt, in diesem Streben einig zu sein. Hier begegnen wir schroffen Gegensätzen.

Wir dürfen getrost annehmen, dass die Gebildeten des siebzehnten Jahrhunderts sich in ihrem Wissen und innern Wesen nicht gar so sehr von den Gebildeten der Jetztzeit unterschieden haben. Ihr Geist war in derselben Weise geschult worden, und

---

die Stadt heldenmüthig, fiel aber zuletzt in die Hände der Spanier. Auf Verwendung Condé's in Freiheit gesetzt, starb er als Kammerherr Ludwig's XIV.! Vergl. Forneron, les ducs de Guise. Paris, Plon. 1877. 2 Bände, und V. Cousin, la jeunesse de Mme. de Longueville. p. 219 ff.

die Grundlage ihrer Bildung war, wie heute noch, das Studium des classischen Alterthums. Die modernen Anschauungen haben sich in vielen Punkten geändert, die exacten Wissenschaften haben die Welt erobert, aber ein Mann mit der echten Bildung, wie sie das siebzehnte Jahrhundert geben konnte, hätte keine grosse Mühe, sich in die Gedankenwelt des neunzehnten Jahrhunderts einzuleben.

Der Unterschied zwischen heut und damals liegt vielmehr in der Verbreitung dieser Bildung. In unserer Zeit wird durch die Organisation des Schulwesens eine gleichmässige Bildung in die weitesten Kreise getragen; der Buchhandel und die Tagespresse arbeiten unermüdlich daran, jede neue, packende Idee — ob richtig oder falsch, kommt hier nicht in Betracht — in fliegender Eile dem Volk mitzutheilen, und somit die Menschen in ihren Anschauungen einander näher zu bringen. Vor zweihundert und vierzig Jahren aber war die Zahl der Gebildeten noch verhältnissmässig sehr klein. Selbst die Gelehrten konnte man nur ausnahmsweise zu ihnen rechnen, und auch in der Klasse der Vornehmen und Reichen hatten die Gebildeten schwerlich die Majorität.

In dieser Welt des siebzehnten Jahrhunderts mischte sich seltsam verbunden Romantik mit Nüchternheit, Bildung mit Rohheit, leichtes Blut und Lebenslust mit ernstem Streben, Glanz mit Elend, hohe Gesinnung mit nichtigem Wesen. In derselben aristokratischen Gesellschaft fanden sich neben geistig hochstehenden Menschen Leute, die jedes Wissen und jede feine Lebensart verachteten. Man braucht nur die Memoiren der Zeit in die Hand zu nehmen, um über den Ton, in dem sich viele der vornehmsten Edelleute gefielen, ins Klare zu kommen.

Saint-Evremond wird uns auch jetzt wieder manchen werthvollen Beitrag zur Kenntniss seiner Zeit liefern. Da er selbst zu der adligen Welt gehörte, kannte er sie genau. Er war ein Mann von feinem literarischen Geschmack und frei von jeder Pedanterie. Seine Schriften, die mannichfaltiger Natur sind, enthalten einige Satiren von hohem Interesse. In einer derselben berichtet er von der Unterhaltung zweier Edelleute über den Werth und Unwerth der Bildung. Er verlegt dieses Gespräch in das Jahr

1656 und will demselben beigewohnt haben. Es mag sein, dass er die einzelnen Sätze drastischer zusammengefasst hat, im Ganzen trägt seine Schilderung den Stempel der Wahrheit. Die Herren sprechen von der Königin Christine von Schweden, die sich damals in Paris aufhielt; und der eine von ihnen, der Commandeur de Jars, aus dem altadligen Haus der Rochechouart, erhebt sich im Eifer des Gesprächs, lüftet seinen Hut und bittet zu bemerken, dass die Königin ihren Thron nur verloren habe, weil sie französisch gelernt und sich französische Manieren angeeignet habe. Hätte sie nichts gekannt als ihr schwedisches Land, so wäre sie noch regierende Königin. Folglich sei es klar, welch' gefährliche Wirkung Wissenschaft und Bildung haben *).

In einem andern Sittenbild macht uns Saint-Evremond mit einem rohen, durch das Kriegsleben verwilderten Gesellen, dem Marschall d'Hoquincourt, bekannt und schildert uns, wie derselbe eines Tags mit dem Jesuitenpater Canaye bei Tisch gescherzt habe.

Der Marschall erzählt zunächst von dem Verkehr, den er früher mit Freigeistern gepflogen habe. Einer seiner Freunde, La Frette, ein Erzspötter und Hauptduellant dazu, habe einst todtkrank am Fieber darniedergelegen, und um ihn nicht so elend sterben zu lassen, habe er, d'Hoquincourt, beschlossen, ihn mit einem Pistolenschuss zu tödten. In dem Augenblick, da er seinem Freund die Pistole an den Kopf gehalten habe, sei ein verfl — Jesuit in das Zimmer getreten und habe den Schuss abgewendet. Darum seien ihm die Jesuiten zuwider geworden und er habe die Partei der Jansenisten ergriffen. Der Pater bemerkt darauf salbungsvoll, dass der Teufel immer auf der Lauer sei; der Marschall aber fährt in seinen Erinnerungen fort und gesteht, dass er den Krieg über Alles geliebt habe, an zweiter Stelle aber sei

*) Siehe Saint-Evremond, Oeuvres Thl. I. S. 118. „Lettre à M. le comte d'Olonne.“ Man vergleiche ferner das Buch von Faret „L'honneste homme ou l'Art de plaire à la Cour (Paris 1630), Darin heisst es: „Il est certain que le nombre n'est pas petit dans la Cour de ces esprits malfaits qui, par un sentiment de stupidité brutale, ne peuvent se figurer qu'un gentilhomme puisse estre savant et soldat ensemble.“ (S. 30 der Ausgabe v. Yverdon. 1649.)

ihm Mme. de Montbazon*), und nach dieser die Philosophie theuer gewesen. Pater Canaye begeht die Unvorsichtigkeit, des Marschalls Liebe zu Mme. de Montbazon als unschuldige Freundschaft zu bezeichnen, und weckt damit die wilde Natur des Kriegsmanns. Er sei keiner von den schwachen Leuten, die nur seufzen gelernt hätten, schreit er, und greift nach einem scharfen Messer. „Wenn mir Mme. de Montbazon befohlen hätte, Euch zu tödten, so hätte ich Euch das Messer in das Herz gestossen!“ Bei diesen Worten fährt er dem erschrockenen Jesuiten mit der Klinge vor dem Gesicht herum, so dass dieser unmerklich auf die Seite rückt, um sich zu retten. Aber der Marschall folgt ihm und bedroht ihn, bis endlich Saint-Evremond für gut findet, durch eine Wendung des Gesprächs dem Scherz ein Ende zu machen. Denn es war nur ein Scherz, den sich d'Hoquincourt erlaubt hatte, aber bei Leuten seines Schlags konnte man nie wissen, wie weit sie einen Scherz treiben mochten**).

Dass die Satire Saint-Evremond's keine Uebertreibung enthält, lehrt die Geschichte an andern Beispielen. Einer der Hauptführer der Fronde, der Herzog von Beaufort, scheute nicht davor zurück, gegen Mazarin ein Mordattentat zu organisiren***). Seine Mutter war eine Guise aus dem fürstlichen Haus Lothringen und ihrer derben Manieren wegen bekannt. Ihr Sohn Beaufort aber war als Ausbund von Rohheit geradezu berüchtigt. Er gefiel sich in der gemeinsten Sprache, und trug den Ehrentitel eines „Königs der Hallen“, wie er denn auch der Abgott der Marktweiber war†). Dass er durch sein Wesen auffiel, beweist aller-

---

*) Die Herzogin von Montbazon war eine der Hauptintrigantinnen der Fronde.

**) Saint-Evremond, Oeuvres II, S. 33. „Conversation du maréchal d'Hoquincourt avec le Père Canaye.“

***) Mme. de Motteville, I. 187.

†) Saint-Evremond, „Apologie du duc de Beaufort“. Oeuvres Band VI. S. 5. In dieser Satire heisst es: „M. de Beaufort fait gloire d'ignorer des termes trop délicats et capables d'amollir les courages, comme d'affaiblir les esprits.“ Er verwechselt die Wörter, spricht von den accidents der Processe, statt von den incidents, nennt etwas lubrique, was er als lugubre bezeichnen will, und sagt, dass Laval in Folge einer „confusion à la tête“ (contusion) gestorben sei.

dings der Umstand, dass man darüber spottete. Aber man forsche nur weiter, und es wird an ähnlichen Figuren nicht fehlen.

Erzählt man uns doch selbst von der Prinzessin Condé sonderbare Nachricht. Condé, der Sieger von Rocroi, von dessen hoher Bildung wir schon gesprochen, musste als Herzog von Enghien aus Familienrücksichten im Jahre 1642 der Nichte Richelieu's die Hand reichen. Das Fräulein Claire-Clémence de Maillé-Brézé war weder schön noch anziehend, und der einundzwanzigjährige Herzog hatte sich lang gegen diese Verbindung gesträubt. Aber vergebens, sein Vater hatte darauf bestanden, da er den Hass des Cardinals fürchtete. Die Herzogin war so kindischen Sinns und so jung, dass sie zwei Jahre nach ihrer Hochzeit mit Puppen spielte und nicht einmal lesen und schreiben konnte. Während einer längeren Abwesenheit ihres Gemahls schickte man sie, heisst es, in ein Kloster, um diese Lücke in ihrem Wissen auszufüllen. Wie weit ihr diese nachträglichen Studien glückten, wird uns nicht berichtet*). Die arme junge Frau hatte eine schwere Stellung in ihrer neuen Familie. Condé empfand die Demüthigung, die man ihm auferlegte, aufs peinlichste. Er wurde krank, weigerte sich lange, mit seiner Frau zu leben und versuchte, wenn auch vergebens, eine Scheidung herbeizuführen. Die Herzogin suchte manchmal Trost bei Mademoiselle de Montpensier, die aus Mitleid ihre Besuche über sich ergehen liess**).

Aber „Mademoiselle“ selbst, die in den ruhigeren Jahren der Regierung Ludwig's XIV. eine belebte, literarisch gebildete Gesellschaft um sich vereinigte, zeigte manchmal merkwürdigen Geschmack. Dass sie in ihrem Heroismus an der Spitze einer Reiterschaar das Land durchstreifte, ganz allein dem König die Stadt Orléans streitig machte und durch einen kecken Streich auch für die Fronde gewann, ist ein Beweis für ihren energischen und dem Romantischen zugeneigten Sinn. Schwer verständlich

---

*) Mlle. de Montpensier, Mémoires I. S. 51. (Jahr 1642.) Vielleicht hat „la Grande Demoiselle“ etwas übertrieben; doch kann man nicht zweifeln, dass die Herzogin sehr ungebildet war.

**) Mlle. de Montpensier, I. S. 51: „Je vous avoue qu'elle me faisoit pitié et que cette seule considération me faisoit m'accommoder à ses visites: quant à moi, je n'en recevois aucun divertissement.“

aber ist es, dass sie bei einem Besuch in der Abtei Fontevrault stundenlang dem Toben einer in einer Zelle eingesperrten, nackten, in Wahnsinn verfallenen Nonne zusehen und dies Schauspiel als eine gute Unterhaltung betrachten konnte*). Solche Beispiele zeigen doch wieder, dass man in früherer Zeit wohl stärkere Nerven hatte, aber von wahrer Humanität noch weiter entfernt war als heute. Ueberhaupt brach die Wildheit häufig durch alle Schranken, die ihr Sitte und Gesetz zogen. So gerieth Beaufort während der Fronde in heftigen Streit mit seinem Schwager, dem Herzog von Nemours. In Gegenwart der Prinzessin von Montpensier kam es zwischen beiden zu Thätlichkeiten, und diese führten zum Duell. Beaufort, der an seine Schwester dachte, bat vor Beginn des Kampfs um Versöhnung, allein Nemours wollte von nichts wissen und drang unter wildem Fluchen mit Pistole und Degen auf Beaufort ein. Dieser setzte sich zur Wehre und streckte seinen Schwager mit drei Schüssen nieder. Von den Sekundanten wurden ebenfalls drei getödtet**). Denn die Sitte der Zeit verlangte, dass man mit mehreren Freunden auf dem Kampfplatz erschien, und dass diese ihre Klingen mit den Sekundanten des Gegners kreuzten, gleichsam um ihre Waffenbrüderschaft zu bethätigen.

Man bedenke ferner, welche Rolle noch der Stock in dem Leben jener Zeit spielt, und wie oft berichtet wird, dass es Prügel setzte! Wagt der Dichter Benserade ein etwas unehrerbietiges Gedicht auf Madame de Chatillon zu zeigen, so stellt ihm der Herzog von Chatillon flugs hundert Stockstreiche in freundliche Aussicht. Die Lustspiele bringen nicht ohne Grund so viele Scenen, in welchen der Stock das letzte Wort spricht. Ebenso stösst man in Scarron's „Roman comique“, der ein Bild des Le-

---

*) Mlle. de Montpensier, Mémoires I. S. 29 (Jahr 1637). Sie erzählt, dass ihre beiden Hofdamen schreckliches Geschrei hörten. „Elles trouvèrent une folle enfermée dans un cachot, où il y avoit une fenêtre d'où l'on ne pouvoit voir que la tête. Cette pauvre créature étoit toute nue, et après qu'elles eurent eu quelque temps le plaisir de son extravagance, pour me divertir, elles vinrent m'avertir; je laissai l'entretien de madame l'abbesse; je pris ma course vers ce cachot et n'en sortis que pour souper.“

**) Mlle. de Montpensier, II. S. 13. (Jahr 1652.)

bens in der Provinz gibt, fast in jedem Kapitel auf Geschichten von Duellen und Raufhändeln. Die hohen Herren arbeiteten freilich nur selten eigenhändig mit dem Stock; gewöhnlich gaben sie ihren Dienern den Auftrag, Leute, die im Range tiefer standen und ihnen unbequem waren, zu überfallen und durchzuprügeln. Selbst Voltaire sollte, ein Jahrhundert später, seine Erfahrungen darüber machen. Die Barone griffen, wie wir gesehen haben, zum Degen, wenn sie einen Streit mit einem Standesgenossen auszufechten hatten, wohl auch zur Pistole, die sie geladen bei sich trugen*). In den Strassen von Paris kam es oft genug zum Blutvergiessen. Die grossen Herren erschienen selten ohne zahlreiches Gefolge, und so kam es zwischen den Leuten zweier auf einander erbitterten Familien häufig zum offenen Gefecht**). Selbst im Parterre des Theaters entspannen sich nicht selten Streitigkeiten, die zu blutigen Händeln ausarteten. Bis zur Mitte des Jahrhunderts war es gefährlich, sich bei Nachtzeit auf die Strassen der Hauptstadt zu wagen, und man hatte nicht allein Diebe und raublustige Strolche zu fürchten.

Bei der Geschichte Voiture's haben wir schon gesehen, welch derben Scherz man sich manchmal in den feinsten Kreisen, sogar im Hôtel Rambouillet erlaubte. Der selbstgefällige Schöngeist hatte den Uebermuth der jungen Damen kosten müssen. Und doch standen in dem Haus der edlen Marquise die Dichter und Gelehrten geachtet und den vornehmen Gästen gleichberechtigt zur Seite. Aber nicht in allen Palästen, in welchen man ein Mäcenatenthum anstrebte, fand sich ähnliche Billigkeit. In der Gesellschaft der stolzen Herren ging es oft toll her, und als Zielscheibe

---

*) Vergl. Corneille, le Menteur II. 5. v. 93:

— — — mais, voyez ma disgrâce,
Avec mon pistolet le cordon s'embarrasse,
Fait marcher le déclin; le feu prend, le coup part.

**) Beaufort hielt sich z. B. eines Tages von einem andern Edelmann, Mr. de Janzé, für beleidigt. Dafür überfiel er ihn mit seinen Freunden in dem „Jardin Régnard", der an die Tuilerienterrasse gränzte, und stiess den Tisch um, an dem dieser sass; von beiden Seiten zog man die Degen, und mit Mühe wurde Blutvergiessen verhütet. In ähnlicher Weise boten die beiden Herren und deren Freunde auf dem „Cours de la Reine" einander Trotz, bis der Herzog von Orléans vermittelte. Vergl. Mlle. de Montpensier, Mémoires I. S. 222. (Jahr 1644.)

der Scherze diente nur zu oft der unglückliche Poet, der aus Mitleid in das Haus aufgenommen worden war; der arme Schöngeist, der von Hunger getrieben oder von falscher Eitelkeit verleitet, in dem Dienst des Hauses ein Amt gefunden hatte.

Die hervorragenden Dichter und Schriftsteller waren freilich vor solcher Behandlung sicher. Sie traf zunächst die literarischen Vagabunden, welche Mathurin Régnier so trefflich schildert, die Parasiten, welche für ein Stück Braten sich jegliche Unbill gefallen liessen, und die sich geübt hatten, auf Verlangen auch ein paar Gelegenheitsgedichte zu schmieden. Noch in späteren Zeiten, unter Ludwig XIV., musste sich Jean de Santeul, ein zumeist durch seine lateinischen Gedichte bekannter Schöngeist, im Hause Condé's (des „grossen" Condé's Sohn) gefallen lassen, dass ihm die Herzogin eine derbe Ohrfeige gab. Als er darüber erschrocken zusammenfuhr, hatte die Fürstin die Gnade, ihm ein Glas Wasser ins Gesicht zu schütten, indem sie witzig und unter dem Beifall der andern Gäste bemerkte, dass nach dem Donner der Regen käme. Da Santeul nach einer solchen Behandlung nicht fortlief, so scheint er fast solche Behandlung verdient zu haben, und eine andre, wenn auch nicht verbürgte Ueberlieferung von der Ursache seines Tods stimmt ganz zu der Behandlung, von der die eben erwähnte Geschichte spricht. Es heisst nämlich, der junge Herzog (Condé's Enkel) habe Schnupftabak in ein Glas Wein geschüttet und Santeul gezwungen, die Brühe zu trinken. Der Unglückliche sei aber an den Folgen dieses „Scherzes" nach heftigen Leiden gestorben. Der Herzog verfiel später in Wahnsinn und sein Benehmen mag schon früher die Zerrüttung des Geistes verrathen haben. Solcher Entschuldigung entbehrte freilich Armand de Conti, der Bruder Condé's des Feldherrn, als er Sarrasin erschlug. Wozu auch Entschuldigungen? Jean-François Sarrasin stand als Secretär in Conti's Dienst. Er hatte mehrere historische Schriften verfasst, auch in Voiture's Art leichte galante Verse gedichtet, ohne an deren Veröffentlichung zu denken, und war als witziger Gesellschafter gerühmt. In einem Anfall von Wuth schlug ihm sein Herr mit einer Feuerzange auf den Kopf, so dass er drei Tage nachher an einer Gehirnkrankheit starb (1654). Conti bot damals, wie eine unverbürgte Ueber-

lieferung erzählt, dem jungen Molière, der an der Spitze einer Schauspielergesellschaft in der Provinz umherzog, das Amt Sarrasin's an, aber zum Glück für sich und die dramatische Poesie lehnte der Dichter die gefährliche Ehre dankend ab.

Die Fabel von dem Kettenhund und dem Wolf kommt uns bei solchen Geschichten leicht in den Sinn. Tristan l'Hermite, der gefeierte Dichter der „Marianne", war als Kammerherr in den Dienst Gaston's von Orléans getreten, und starb 1656 in Folge eines Lungenleidens. Wir wissen, dass man ihn schätzte, dass sein Gönner, der Herzog von Saint-Aignan ihm mehrmals durch reiche Geldspenden aus der Noth half, in die er sich durch seine Spielwuth gestürzt hatte. Und doch! Welche Erfahrungen muss er gemacht haben, wenn er am Schluss seines Lebens mit Bitterkeit auf die Vergangenheit zurücksah und sich mit einem Hund verglich, der seinem Herrn schön thut. Das Epithaph, das er sich dichtete, lautet in der Uebersetzung:

> Verlockt von trügerischem Hoffnungsstern,
> Geblendet von dem Glanze äussrer Pracht,
> Folgt wie ein Jagdhund ich dem Ruf des Herrn!
> Ich wollte glänzen, und blieb stets in Nacht.
> Ich hofft' auf Glück, und lebte stets nur schlecht,
> Und hart gebettet starb ich als ein Knecht*).

Und so begreifen wir Rotrou's Widerwillen, in dem Hause eines Aristokraten Schutz gegen Armuth und Elend zu finden. Der Wolf zog die Freiheit seines Waldes, den Stolz seiner Unabhängigkeit dem Glanz der Knechtschaft vor. Allerdings stand Rotrou in freundschaftlichem Verhältniss zu den Familien Soissons und Longueville, welchen er seine Arbeiten vorlas. Aber weder die Spazierfahrten auf dem „Cours de la Reine", noch die Besuche bei Hof, in Vincennes und im Louvre hatten Reiz für ihn. Er

---

*) Tristan l'Hermite. (Parfaict V. S. 200.)

> Ebloui de l'éclat de la splendeur mondaine,
> Je me flattai toujours de l'espérance vaine,
> Faisant le chien couchant auprès d'un grand seigneur.
> Je me vis toujours pauvre, et tâchai de paraître.
> Je vécus dans la peine attendant le bonheur,
> Et mourus sur un coffre en attendant mon maître.

mochte nicht zu den edlen Herren in den Wagen steigen, so freundlich sie ihn auch oft dazu einluden; denn er litt darunter, wenn er, wie Andere, sich abquälen sollte, ein Witzwort zu finden, um sich angenehm zu machen*). Auch Corneille zog in seinem geraden Sinn bürgerliche Unabhängigkeit dem Glanz vor, mochte ihm auch manche Gönnerschaft darob entgehen.

Wir mussten diese immer wieder hervorbrechende Rohheit in dem Charakter der Zeit hervorheben, um das Bild der damaligen Gesellschaft wahrheitsgetreu zu zeichnen. Aber man darf deshalb nicht zu streng über dieselbe urtheilen. In einer aufstrebenden Nation, einem rasch sich entwickelnden Staatsleben wird die Feinheit der Sitten, weltmännischer Takt erst allmälig zu einem Gemeingut grösserer Kreise; wahre Humanität aber ist ein Gut, das erst nach langer civilisatorischer Arbeit von einem Volk errungen wird. Eine Gesellschaft jedoch, welche sich an Romanen wie „Asträa“ und später an dem „grossen Cyrus“ des Fräulein von Scudéry begeistern, die darin enthaltenen langathmigen, gezierten Unterhaltungen geniessen konnte, hatte gewiss den Wunsch, die gute Sitte zur Herrschaft zu bringen und der geistigen Kraft ihr Recht widerfahren zu lassen. Es ist kein Zweifel, dass die Epoche, die uns jetzt beschäftigt, lebhaften Sinn für Schönheit und Grösse hatte; dass sie den Grund legte, auf der die nachfolgenden Generationen das stolze Gebäude errichten konnten, das so lang als mustergiltig in Europa bewundert ward.

---

*) Rotrou, A son ami M. (qui veut partir pour Dreux). 7. Strophe, am Schluss, und Str. 8:

Ni le Cours, ni la Cour n'ont rien de captivant,
Et quoi que mon oeil y découvre,
Je sors de Vincennes et du Louvre
Aussi froid que j'étois devant.

En l'humeur, où je suis, qui veut bien m'affliger,
N'a qu'à m'entretenir de ballets, de nôces,
Et quoique des seigneurs me pensent obliger,
Je hais d'entrer en leurs carrosses.
Je n'y puis imiter ni Clinchant ni Gillot,
Jamais mon esprit ne s'y ronge,
Et je souffre trop, quand j'y songe,
Au moyen de dire un bon mot.

Wir haben indessen bisher nur die aristokratische Gesellschaft der Hauptstadt betrachtet, nur die Kreise, welche in Verbindung mit dem Hof standen oder die Männer, welche als regierende Herren in den einzelnen Provinzen selbst wieder Hof hielten. Sie haben allerdings, wie schon bemerkt worden ist, damals den Ton angegeben. Um aber den französischen Adel richtig zu beurtheilen, muss man auch den kleinen Adel, der in der Provinz auf dem von den Vätern geerbten Grundbesitz lebte, kennen lernen. In ihm lag doch der eigentliche Kern des französischen Adels, und in ihm fand sich auch noch im siebzehnten Jahrhundert die alte Einfachheit und feste Art.

Wer sich von Adel nennt, und lügt wie Du,
Der lügt, wenn er es sagt, und war es nie! *)

sagt der greise Géronte in Corneille's „Menteur“.

Ein solcher Mann hat keine Ahnung von den Vorschriften der Mode, den Gesetzen der neumodischen Galanterie. Aber er ist fest und treu, eine Stütze der Familie wie des Staats. Er ist Royalist, und wie er seinem König gehorcht, so verlangt er in seiner Familie volle Autorität. Frau und Kinder sind ihm unterthan. Er bestimmt den Lebensweg der letzteren, verfügt über ihre Hand nach seinem Gutdünken. In allen Dramen und Lustspielen wird dieser väterlichen Autorität als einer fest in den Gesetzen begründeten Macht Erwähnung gethan. Am schärfsten drückt Pauline in Corneille's „Polyeucte“ diese unbedingte Unterwerfung der Kinder unter den Willen des Vaters oder, nach dessen Tod, des Bruders aus. Pauline sagt zu Sever, den sie früher geliebt und von dem sie durch die Ehe mit Polyeucte getrennt worden ist:

Doch welchen Gatten auch der Vater mir
Bestimmt, — und hättet ihr mit einer Krone
Den eignen Werth erhöht, und hätt' ich Euch
Damals gesehn, und hätt' ich ihn gehasst —
Ich hätte drob geweint, jedoch gehorcht. **)

---

*) Corneille, Le Menteur V. 3. v. 19 u. 20.

**) Corneille, Polyeucte II. 1. v. 82 ff.:
De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne,
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurois vu, quand je l'aurois haï,
J'en aurois soupiré, mais j'aurois obéi.

Das Leben auf dem Land verstrich in ziemlicher Einförmigkeit. Die Verwaltung der Güter und die Ausübung der Herrschaftsrechte lagen gewöhnlich in der Hand einiger Beamten, und der Schlossherr selbst ergötzte sich hauptsächlich an der Jagd, am erfrischenden Ritt oder er gab sich den Freuden einer wohlbesetzten Tafel hin. In seinem Thal war er ein kleiner König, der über seine Mannen gebot, den man verehrte oder fürchtete, der das Schicksal seiner Leute in der Hand hatte. War er von den meisten Abgaben und Steuern befreit, die das arme Volk drückten, so zahlte er doch die Blutsteuer. Denn der Kriegsdienst war seine Pflicht, aber auch sein Recht. In dem französischen Adel lebte ein kriegerischer Geist, und er hiess einen Kriegszug oft als Abwechslung in seinem eintönigen Leben willkommen. Dann ging es in die Fremde, an der Spitze einiger getreuen Diener und Gutsmannen, die ihm folgten. In Friedenszeiten aber zog er wol manchmal an das Hoflager seines Königs, diesem zu huldigen, oder etwas von ihm zu erbitten. Auf dem glatten Boden der königlichen Vorsäle konnte er sich freilich nicht heimisch fühlen. In der dumpfen Luft, die dort herrschte, fühlte er sein Herz beengt, und gern kehrte er wieder in die Heimat zurück, wo er selbst noch etwas galt, wo er als Vertreter des Königs schaltete, die Handhabung der Gesetze überwachte, die Steuern erheben liess, die Miliz berief und musterte, für die Armen sorgte *). Freilich nicht mehr lange. Denn die Centralisation machte in der Verwaltung immer grössere Fortschritte, und die Herrschaft in der Provinz gehörte bald dem Vertrauensmann des Ministers, dem Intendanten und dessenUnterbeamten. Dazu kam noch später der Wille König Ludwig XIV., der den unabhängigen Adel an seinen Hof berief, wo derselbe geistig und moralisch verflachte, während er sich materiell ruinirte.

In der Zeit vor der Fronde war das noch anders. Der erbgesessene Adel stand noch aufrecht und gab dem Leben in der Provinz seinen Charakter. Freilich gab es lange Stunden in den Herrensitzen; die Frau und die Töchter hatten wol ihre Be-

---

*) A. de Tocqueville, L'ancien régime et la révolution. p. 60.

schäftigung im Haus, und in freien Stunden freuten sie sich doppelt an einem Roman, der von wunderbaren Helden erzählte, oder an einer neuen Tragödie, die ihnen auf einigen Bogen in Quart gedruckt und mit Vignetten geziert aus der Hauptstadt geschickt worden war. Oder sie wussten die Laute zu spielen und ihre bald neckischen, bald traurigen Lieder zu singen. Aber den Herrn des Hauses drückte schon öfters die Langweile, und freudig ergriff er die Gelegenheit, mit seines Gleichen zusammenzukommen, gemeinsam zu tafeln, sich auszuplaudern, die alten Bekanntschaften zu erneuern. Eine solche Gelegenheit boten, in einigen Provinzen wenigstens, die Ständeversammlungen. Alle zwei Jahre kamen dieselben auf mehrere Wochen zusammen, um die Provinzialangelegenheiten zu ordnen, und nach den Sitzungen gab es Bankette von solch solider Pracht, dass die Tische sich schier unter der Last der Speisen und Getränke bogen, gab es Bälle — denn auch die Damen fanden sich oft bei den Landtagen ein — hohes Spiel, und gewöhnlich war auch durch das Engagement einer Schauspieltruppe für weitere Unterhaltung gesorgt*). Eine solche Versammlung der Stände kostete dem Einzelnen oft schweres Geld, aber die Gelegenheit kam ja nicht oft. In der Zwischenzeit konnte man, wenn nöthig, wieder sparen.

Auch die Nachbarn in der Runde luden sich einander zu zu ihren Festen, Jagden und Gesellschaften ein. Es war doch ein gesundes kräftiges Leben.

Und wie Jahrhunderte zuvor die Troubadours von Schloss zu Schloss gezogen waren, ihre Lieder zu singen und sonstige Künste zu zeigen, so sorgten jetzt auch noch wandernde Virtuosen — Carricaturen der Troubadours — für die Unterhaltung und Bildung der Provinz. Einer dieser Leute, Dassoucy, hat sich auch als Dichter vorgewagt und nicht geringe Meinung von sich gehabt**). Ueber die Erlebnisse auf seinen Wanderungen durch

---

*) Dassoucy in einem Liedchen:

Et quoi qu'on chante et quoi qu'on die
De ces beaux messieurs des états,
Qui tous les jours ont six ducats,
La musique et la comédie.

**) Das Weitere über ihn siehe Abschnitt „Gegenströmungen" dieses Bands.

Frankreich und Italien hat er selbst berichtet, und wenn er auch viele Vorfälle, die dunkel genug waren, in schönem Licht sah, so trägt doch sein Bericht im Ganzen den Stempel der Wahrhaftigkeit*). Dassoucy erzählt unter Anderm, wie er zur Zeit der Regentschaft eine Kunstreise — wie seine modernen Nachfolger sagen würden — durch das südwestliche Frankreich unternahm. Von zwei Pagen begleitet, wanderte er zu Fuss durch das Land, obwohl er die Mittel hatte, einen Wagen zu nehmen und seine Begleiter beritten zu machen. Aber eine Fusswanderung war ihm ein Genuss und er singt ein wahres Loblied über die Freuden einer solchen. Sein Aufzug war sonderbar genug. Voran schritt ein Esel, der das Gepäck der Reisenden, einen Koffer mit Liedern und Gedichten trug und mit Theorben und Lauten behängt war. Hinter ihm schritten die zwei Musik-Pagen; so nennt Dassoucy zwei Knaben, die ihn mit ihren jugendlichen Stimmen in seinen Concerten unterstützen mussten. Diese trugen phantastisches Gewand, lange anschliessende Röcke mit schmalen Silberborten. In ähnlicher Tracht folgte dann der Held des Zugs, Dassoucy selbst, ein „Phébus incognito". Doch liess er immer fünfzig Schritte Distanz zwischen sich und seinen Begleitern. Er that dies, nicht weil ihn die Jahre drückten oder seine tiefsinnigen Gedanken ihn aufhielten, sondern aus kluger Vorsicht. Denn in jener Zeit waren die Wege nicht sicher, und da ein räuberischer Ueberfall sich voraussichtlich zuerst gegen den Esel richtete, so hoffte Dassoucy Zeit zu finden, unbemerkt seine wohlgefüllte Börse in ein Gebüsch am Weg zu werfen, oder sie hinter einem Stein zu verbergen.

Als er nun in dieser Weise vorsichtig und wohlgemuth Burgund durchwanderte, sah er eines Tags in der Ferne vier bis fünf bewaffnete Reiter auf den Feldern sich tummeln. Da sie auch Hunde bei sich hatten, hielt er sie für Jäger. Plötzlich aber sprengten sie im Galopp auf ihn zu und hatten ihn erreicht, bevor er sich seine Lage klar gemacht hatte. Die vermeintlichen

---

*) Dassoucy, Aventures burlesques. Neue Ausgabe von Emile Colombey. Paris 1858. S. 45 ff. Die erste Ausgabe dieses Buchs erschien 1677. Es war Dassoucy's vorletztes Werk.

Jäger erschienen ihm nun als Strassenräuber. Der Führer derselben fragte ihn nach seinem Namen und Stand, und als Dassoucy ihm von seiner Kunst redete, liess er sich den Koffer öffnen und die Bücher vorzeigen. Dassoucy wies ihm drei verschiedne Bände vor, welche schön gebunden und mit Goldschnitt versehen, die Erzeugnisse seiner Muse enthielten. Als sich der Fremde überzeugt hatte, dass er den berühmten Dichter und Virtuosen in Person vor sich hatte, sagte er: „Ich kann nicht gestatten, dass Sie so vorüberziehen. Ich lade Sie für heute zu mir ein, und da mir das Glück Ihrer Begegnung zu Theil wird, möchte ich Ihre Gedichte kennen lernen und dann wollen wir zusammen trinken.“ Darauf zeigte er auf die Thürme eines Schlosses, das sich in der Nähe erhob, und beauftragte einen seiner Leute, Dassoucy dahin zu geleiten. Er selbst werde in einer Stunde ihm zu Diensten sein. Der vermeintliche Räuberhauptmann war ein Marquis, einer der angesehensten und reichsten Adeligen der ganzen Provinz. Auf dem Schlosse begann für Dassoucy ein flottes Leben. Er wurde geehrt und gefeiert wie es einem grossen Dichter geziemt. Er erzählt uns wenigstens, dass die junge Gemahlin des Marquis ihm zum Gruss die Wange geboten und die beiden Pagen geküsst habe; dass er dann von dem Ehepaar zur Tafel geführt worden sei und den Ehrensitz eingenommen habe. „So pflegen die wahrhaft Grossen das Talent in armen Dichtern zu ehren.“ Dann begann Dassoucy mit seinen Pagen zu singen, seine Gedichte vorzulesen und er entzückte die Schlossbewohner so sehr, dass sie ihm das Versprechen abnöthigten, er wolle wenigstens acht Tage bei ihnen bleiben. Diese Woche verstrich ihm, wie in einem verzauberten Schloss. Er lehrte die Dame, die eine hübsche Stimme hatte, einige seiner Lieder, und lebte in Herrlichkeit, als ob alle Tage Hochzeit wäre. Bald aber sehnte er sich nach seiner Freiheit zurück. Der Appetit fehlte ihm, er musste trinken, wenn er gerade keine Lust dazu hatte, und wenn er Durst fühlte, hatte er nichts; er konnte nur aus kleinen Weingläsern trinken, da er doch gewöhnt war, den Wein schoppenweis zu sich zu nehmen, und dabei bot man ihm so viel Wasser an, als ob er Fieber hätte. Ueberhaupt fand er die Mahlzeiten bei Vornehmen seiner Natur zuwider; man sitze zu eng, meint er, dürfe sich nicht rühren,

nicht singen und spassen, dürfe seine Gedanken nicht offen sagen, sondern müsse zuhören und Alles loben, selbst die Einfälle eines frechen Parasiten. Auch Dassoucy weiss, dass die Schöngeister, die zu der Tafel der hohen Herren zugelassen werden, nicht Zeit haben, sich der saftigen Braten zu erfreuen, sondern ihre Phantasie anstrengen und den Geist spannen müssen, wie eine Armbrust, um sich gefällig zu erweisen und witzige Bemerkungen zu finden *).

So freute er sich denn von Herzen, als er wieder nach alter Art durchs Land ziehen konnte.

War schon ein wandernder Virtuos einer freundlichen Aufnahme in den Herrensitzen der Provinz gewärtig, so wurden reisende Schauspielertruppen gewöhnlich mit noch grösserem Vergnügen begrüsst. Deren gab es schon eine beträchtliche Anzahl, denn die Vorliebe für dramatische Aufführungen hatte sich sehr schnell über Frankreich verbreitet. Kein Fest durfte so leicht ohne ein oder mehrere Schauspiele vorübergehen. In den grössern Städten eiferten oft verschiedene Gesellschaften um die Gunst des Publikums, und kleinere Banden suchten ihre Triumphe in den Ortschaften, auf den Schlössern und Edelsitzen. Als die Prinzessin von Montpensier nach Beendigung der Fronde in Ungnade sich nach Schloss Saint-Fargeau zurückzog, hatte sie während eines ganzen Winters eine Schauspielertruppe in ihrem Dienst. Im Frühjahr begab sie sich nach Tours, fand dort die Gesellschaft wieder und beehrte sie auch sofort mit ihrem Besuch **).

Berühmt war das Fest, das der Marquis de Sourdeac auf seinem Schloss in der Normandie gab, um den Abschluss des Pyrenäischen Friedens und die Vermählung des jungen Königs zu feiern. Sourdeac war ein Original; man erzählte von ihm, er sei ein vorzüglicher Schlosser, und böse Zungen behaupteten, er lasse sich von Zeit zu Zeit von seinen Bauern, gleich einem Hirsch durch die Wälder jagen, um sich eine gesunde Bewegung zu machen ***). Diesmal aber hatte er Grosses vor. Der ganze Adel

*) Dassoucy, ch. V. éd. Colombey S. 51.

**) Mlle. de Montpensier, Mémoires. (Jahr 1655.) II. S. 275.

***) Tallemant, Historiettes VII. S. 370. éd. P. Paris.

der Umgegend war geladen, und die Familien kamen selbst aus weiter Entfernung nach Neubourg, dem stattlichen Schloss des Marquis. Das Fest währte acht Tage, während welcher die Geladenen im Schloss wohnten. Bankette, Bälle, Jagden, Spiele, Concerte, — nichts fehlte. Der Marquis hatte sogar von Paris die Gesellschaft des Marais-Theaters berufen, um seine Gäste durch die Darstellung der schönsten und neuesten Werke zu erfreuen. Den Glanzpunkt des Festes bildete die Aufführung einer neuen Dichtung Corneille's, des „Goldenen Vliesses" (la toison d'or). Der Marquis hatte das Stück bei dem Dichter eigens bestellt und mit zweitausend Livres honorirt. Er hatte dann bei der Ausstattung des Zauberstücks keinen Aufwand gescheut, und alle scenischen Hilfsmittel, die man damals besass, benutzen lassen, um den Eindruck zu erhöhen. Nach Beendigung des Fests aber schenkte er die ganze Ausstattung des Stücks den Schauspielern, welche während des folgenden Winters damit in Paris Aufsehen machten.

Wenn nun auch diese dramatische Aufführung eine Ausnahme bildete, so ist doch gewiss, dass die Theilnahme am Theater in der adligen Gesellschaft, wie in den bürgerlichen Kreisen auch in der Provinz stetig wuchs. Wie während des mehrwöchentlichen Aufenthalts, den Ludwig XIII. und seine Gemalin in dem Kur- und Badeort Forges nahmen, das Schauspiel nicht fehlen durfte, wird später noch erzählt werden*). Der Dichter Scarron berichtet Aehnliches aus Bourbon, wohin man ihn geschickt hatte, um die Bäder zu benützen. Dort sorgte der Herzog von Longueville für eine würdige Ausstattung**). Derselbe Scarron schildert in einem interessanten Roman das Leben und Treiben

---

*) Siehe den vierten Abschnitt dieses Bands „Corneille's Jugendzeit".

**) Scarron, Poésies diverses. Darin La légende de Bourbon (1641) v. 49 ff.:

Là, Monseigneur de Longueville
Petit, mais droit comme une quille
Vaillant courtois et libéral,
Magnanime, franc et loyal,
Nous donna force comédies.
— — — — — — — —
Il lui coûta deux mille livres
En argent, vêtement et vivres,
Dont les pauvres comédiens,

dieser fahrenden Komödianten*). Darin lesen wir von dem Besuch, den die Schauspieler von einer Landjunkerfamilie erhalten. „Die Ankunft einer Karosse, die mit Landadel gefüllt war, unterbrach sie. Es war ein Landedelmann, der sich Herr de la Fresnaye nannte. Er stand im Begriff, seine einzige Tochter zu verheiraten und kam nun, die Schauspieler zu bitten, am Tag der Hochzeit bei ihm eine Vorstellung zu geben. Die Tochter, die nicht gerade zu den Geistvollen dieser Welt gehörte, drückte ihnen den Wunsch aus, sie möchten die Silvia von Mairet aufführen. Die Schauspielerinnen unterdrückten mit Mühe das Lachen und sagten, sie hätten kein Exemplar mehr und man müsste ihnen eins auftreiben**). Das Fräulein entgegnete, dass sie ihnen ein Exemplar geben könne, und fügte hinzu, dass sie alle Schäferdichtungen besitze, die „Bergeries" von Racan, die „Belle pêcheuse", „le Contraire en amour", „Ploncidon", „le Mercier" und noch viele andre, deren Titel ich vergessen habe. „„Denn"", sagte sie, „„sie passen besonders für Leute, die, wie wir, auf dem Land wohnen, auch kosten die Kostüme nicht viel; man braucht keine kostbaren Gewänder dabei, so wie man sie etwa bei der Aufführung des „Pompejus", des „Cinna", des „Heraclius" oder der „Rodogune" nöthig hat. Auch sind die Verse in diesen Schäferstücken nicht so bombastisch wie in den ernsten Schauspielen, und die ganze Gattung der Schäferpoesie entspricht mehr der Einfachheit unserer ersten Eltern, welche selbst nach dem Sündenfall nur mit Feigenblättern bekleidet waren."" Die Eltern des Mädchens hörten dieser Rede bewundernd zu, überzeugt, dass die besten Redner des Reichs weder so gedankenreich, noch in so gewählten Ausdrücken reden könnten. Die Schauspieler aber verlangten Zeit zur Vorbereitung und man gewährte ihnen acht Tage." ***)

Gueux comme des bohémiens,
Devinrent gras comme des moines
Et glorieux comme des chanoines;
Dont j'eus grand' consolation,
Car j'aime cette nation.

*) Scarron, le roman comique. Siehe weiter unten den Abschnitt „Gegenströmungen".

**) Der dritte Theil des Roman comique erschien nach Scarron's Tod und war von einem andern Verfasser. Die „Silvia" galt damals für ganz veraltet.

***) Siehe Scarron, roman comique. 3me partie, ch. 9.

Diese und andere ähnliche Schilderungen zeigen uns, wie die wandernden Komödianten die neuen dramatischen Werke durch das Land trugen und zur Verbreitung des literarischen Interesses beitrugen, mochten sie auch manchmal haarsträubende Leistungen bieten. Viele dieser Truppen hatten gewiss schon ein ganz annehmbares Spiel, wie ja auch Molière's Gesellschaft Jahre lang in der Provinz umherzog. Frau von Sévigné berichtet später einmal humoristisch über eine Vorstellung der Racine'schen „Andromaque" in Vitré und sagt: „elle me fit pleurer plus de six larmes" *). In der sarkastischen Skizze des Landfräuleins, das seine literarischen Kenntnisse zeigen möchte, offenbart Scarron bereits den Hochmuth des Parisers, der schon damals auf die Provinz herabsah; aber wir sehen doch, wie verbreitet das Interesse an der Dichtung in den Kreisen des Landadels war. Man hielt mit der Hauptstadt nicht immer gleichen Schritt, aber man folgte. Was lag daran, ob man einige Jahre zurück war und noch bewunderte, was man in Paris schon seit einiger Zeit vergessen hatte oder gar belächelte? Die Hauptsache war, dass man überhaupt las, und wer grössere Verbindungen hatte, konnte sich leicht auch in der Provinz auf dem Laufenden erhalten. Wir werden noch hören, wie gut Frau von Sévigné zwanzig Jahre später ihre Tochter, die in der fernen Provence lebte, mit den wichtigsten der neuen Erscheinungen auf dem Büchermarkte versah.

---

*) Mme. de Sévigné, Brief vom 12. August 1671.

Zweiter Abschnitt.

Die Ideale der Zeit.

Wie in dem Strom der Zeit, den Wellen gleich, die Geschlechter der Menschen auftauchen und vergehen, so wechseln mit ihnen in steter Wandlung die Ideale.

Gewisse Begriffe, wie Tugend, Ehre, Liebe, Freiheit, wurzeln allerdings so tief in der Seele des Menschen, sie sind ihm so vertraut, und der Besitz dieser Güter gilt so allgemein als der Endzweck alles menschlichen Strebens, dass jeder Zweifel über dieselben ausgeschlossen, und kein Schwanken in ihrer Auffassung möglich erscheint. Die Dichter aller Zeiten und aller Völker haben das Glück der Liebe und den Segen der Freiheit gepriesen; man sollte denken, es berge sich in diesen Begriffen ein Ideal, das allen Völkern gemeinsam sei und die Herzen aller Menschen höher schlagen lasse. Prüft man aber die Anschauungen der einzelnen Nationen genauer, so wird man die Wandlungen erkennen, welche sich auch in ihnen ununterbrochen vollziehen. Mit dem Wechsel der Bildung ändern sich die Begriffe, selbst wenn die Bezeichnungen dieselben bleiben. Der heidnische Philosoph und der christliche Märtyrer strebten beide nach Tugend und moralischer Vollkommenheit. Aber wie entgegengesetzt, wie geradezu einander feindlich waren die Begriffe, die sich beide von der Tugend gebildet hatten. Dem Wilden ist die Freiheit etwas anders als dem Bürger eines civilisirten Staats; und wie sonderbar gestaltet sich oft der Begriff der Ehre nicht allein bei den verschiedenen, höher oder niedriger stehenden Racen, sondern selbst innerhalb eines und desselben Volks.

So ist die Frage nach den Idealen, die in den einzelnen Geschichtsepochen und bei den tonangebenden Nationen vorherrschen, keineswegs müssig. Sie vor Allem prägen den Jahrhunderten ihren eigenthümlichen Charakter auf. Erst wenn wir die Ideale kennen, für welche eine Zeit geschwärmt hat, werden

wir diese letztere selbst verstehen. Das geistige und ethische Leben eines Volks prägt sich in ihnen am deutlichsten aus.

Die grössten Männer können sich dem Einfluss ihrer Zeit nicht entziehen. Selbst die Dichter, die doch am freisten im Reich der Phantasie zu walten scheinen; selbst die Philosophen, welche sich in einer abstracten Welt bewegen, können sich dieser Einwirkung mit nichten erwehren. Hervorragende Geister reissen oft eine Nation mit sich fort auf den Bahnen, die sie eingeschlagen haben, und die Geschichte kennt Männer, wie Alexander, Luther, Kant, welche die Entwicklung des Menschengeschlechts in entschiedner Weise beeinflusst haben, — von den Religionsstiftern gar nicht zu reden. Aber selbst diese Männer, welche scheinbar frei und nur von ihrer innersten Natur geleitet, neue Bahnen einschlugen, hatten die geistige Richtung doch von ihrer Zeit erhalten. Geheime Strömungen, dem Auge des gewöhnlichen Beobachters verborgen, bilden sich oft in dem Leben eines Volks und wirken um' so zwingender, je weniger sie sichtbar sind. Auch in dem, was einer Nation zeitweilig als Ideal vorschwebt, sehen wir nur den Ausdruck ihres innersten Geistes- und Gemüthslebens.

Eine jede Zeit, ein jedes Volk bildet sich sein besondres Ideal, das nur ihm gehört, an dem es mit dem Feuer einer ersten Liebe hängt, und das mit seinem geistigen Leben aufs Innigste verwachsen ist. Was einem Volk fehlt, was es mit Schmerz in seinem nationalen und sittlichen Leben vermisst, und darum mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte zu erlangen trachtet, das verklärt sich ihm zum Inbegriff des höchsten Guts, das wird ihm zum Ideal. Ist dieses Gut aber nur halbwegs errungen, und das oft dunkle Streben einer Zeit nur einigermassen befriedigt, so wird sich das fieberhafte Verlangen stillen, das Ideal wird verblassen. Was man besitzt, gilt ja selten so viel als das, was man wünscht. Aber Ruhe findet das Volk deshalb nicht, denn in neuen Verhältnissen erwachsen ihm auch neue Aufgaben.

Die Ideale eines Volks lassen sich am deutlichsten in den Hauptwerken seiner Literatur erkennen. Wir ersehen aus denselben, was die Menschen in einer bestimmten Zeit vorzugsweise beschäftigte, und ziehen eben so unsere Schlüsse, wenn wir manche

uns vertraute Regungen dort wenig oder nicht betont finden. Nur solche Werke, welche dem Geschmack und der Sinnesrichtung ihres Volks entsprechen, gelangen zur dauernden Anerkennung. Sie können sich nur erhalten, wenn sie im Herzen der Menschen eine Saite berühren, welche stark nachklingt, wenn sie das Ideal der Zeit im Zauber poetischer Darstellung verklären.

Dass wir es bei der Betrachtung der Ideale, welche die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beschäftigten, fast nur mit der Gedankenwelt des gebildeten Adels, einer sich abschliessenden aber einflussreichen Gesellschaft zu thun haben, ist schon früher bemerkt worden.

Da fällt uns nun zunächst auf, wie sehr der Begriff des Vaterlands in diesem Kreis an begeisternder Kraft eingebüsst hatte.

Allerdings hatte der französische Adel seit den Tagen Franz' I. wechselnde Schicksale erlebt. In den Kriegen der Liga stand er unter den Waffen, um bald für, bald gegen seinen König zu kämpfen. In jenen schweren Jahren verlor sich das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit, des gemeinsamen Vaterlands mehr und mehr. Eine ähnliche Erscheinung hatte sich in Italien schon früher gezeigt. Dort haderten seit dem fünfzehnten Jahrhundert kleine Fürsten, Städte und Parteien mit einander in ewigem Krieg und zerstörten auf lange Zeit hinaus jedes Gefühl nationaler Einheit. Nicht ganz so schlimm, aber bedauerlich genug, hatten sich in der letzten Zeit der Religionskriege die Verhältnisse in Frankreich gestaltet. An die Stelle gesunden Patriotismus war fanatischer Religionseifer getreten; die Begeisterung für das grosse gemeinsame Vaterland schwand bei Vielen, die nur noch die Liebe zur engern Heimat kannten; und wo der Sinn für die nationale Ehre sich abschwächte, wurde die Standesehre um so mehr betont. D'Aubigné machte hierin eine ehrenvolle Ausnahme. Seine „Tragiques“ klagten in ergreifenden Worten über das Unglück Frankreichs, aber die andern Dichter, zumal jene, die in dem ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts auftraten, haben die patriotische Saite nie erklingen lassen, wenn sie auch schreiend ihres Königs Siege feierten.

Noch in späteren Jahren war es nicht viel besser, wie die Fronde bewies. Mademoiselle de Montpensier erzählt, wie sie sich über einen politischen Fehler der Regentin freute und auf die aus demselben entstehende Bedrängnis zählte*). Ein andermal gesteht sie ruhig ein, dass die Nachricht von dem Sieg Condé's bei Lens ihr Kummer bereitete, da sie weniger für die Franzosen als für die Feinde gewesen sei**). Die Idee, dass der Mann nicht als Kriegsknecht die Welt durchstreifen und aus Freude am Gemetzel sich in den Kampf stürzen soll, sondern dass er nur zum Schutz seines Vaterlands das Schwert ziehen darf, war natürlich noch völlig unbekannt***).

Woher sollte auch für die grosse Mehrheit der Franzosen das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das Bewusstsein der Alle einigenden Nationalität kommen? Der grösste Theil des Volks war jeder Theilnahme am staatlichen Leben beraubt, die untern Klassen arm und unwissend, zumeist in tiefem Elend. Die einzelnen Provinzen besassen noch eine gewisse Selbständigkeit; sie hatten verschiedne Verfassungen, besondres Recht, besondres Geld. Sie waren durch Zollschranken und Hemmungen mancherlei Art von einander getrennt, und manche Stämme, wie die Bretonen und Provençalen, sprachen nicht einmal französisch. Mehr aber als durch alle diese Verschiedenheiten wurde das Volk durch den

---

*) Mlle. de Montpensier, I. S. 195 (Jahr 1649): „Au moment que M. de Comminges me parla, j'étois toute troublée de joie de voir qu'ils alloient faire une faute et d'être spectatrice des misères qu'elle leur causeroit. Cela me vengeoit un peu des persécutions que j'avois souffertes."

**) Mlle. de Montpensier. I. S. 175 (Jahr 1648): „Je le lus avec beaucoup d'étonnement et de douleur. Comme je ne devois pas mêler mon aversion à un si grand avantage pour l'Etat, je ne savois comment démêler l'un de l'autre; dans cette rencontre je me trouvois moins bonne Françoise qu'ennemie; je me sauvai et je couvris mes pleurs par des plaintes que je fis de quelques officiers de ma connoissance qui avoient été tués. . . . Je ne sais comment je pouvois être sensible aux victoires de M. le Prince: il en gagnoit si souvent que je devois m'y accoutumer; mais l'on ne s'accoutume pas à ce qui déplaît.

***) So heisst es in Corneille's „Don Sanche" I. 1. 79 ff. von Carlos, er werde nach Besiegung der Mauren Castilien verlassen und in einem andern Land neue Kämpfe aufsuchen. An andrer Stelle wird gefragt:

„S'en ira-t-il soudain aux climats étrangers
Chercher tout de nouveau la gloire et les dangers?"

Gegensatz der Religion in feindliche Parteien geschieden und einander entfremdet.

So war denn das Königthum trotz Allem das einzige Band, welches die widerstrebenden Theile der Monarchie zu einem Ganzen zusammenhielt, und darin liegt der Grund, warum die königliche Gewalt aus dem gefährlichen Kampf gestärkt hervorging. Entgegen dem republikanischen Geist des sechzehnten Jahrhunderts entwickelte sich der monarchische Cultus in überraschender Schnelligkeit, sobald Heinrich IV. die allgemeinen Verhältnisse nothdürftig geordnet hatte. Und wie einmal diese Bahn eingeschlagen war, drängte Alles in derselben Richtung weiter.

Auch in der Dichtung spiegelten sich diese Stimmungen. Von der Macht und Majestät der Fürsten ist dort viel, vom Vaterland und den Pflichten gegen dasselbe sehr wenig die Rede. Die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts weiss es nicht besser. Nur Corneille, der kräftigste und politisch reifste Dichter der klassischen Epoche, kennt auch die Liebe zum Vaterland und verherrlicht die römischen Helden, die sich für die Grösse ihres Volks aufgeopfert haben. Die Worte des glühenden Patriotismus, welche er seinem „Horace“ in den Mund legt, machten sicherlich den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer*). Denn wir behaupten keineswegs, dass das französische Volk damals nichts mehr von Frankreich gewusst hätte, sowie allerdings nach dem dreissigjährigen Krieg die einzelnen deutschen Stämme fast vergassen, dass sie zu einem grossen Reich gehörten. Heinrich IV., Richelieu, Mazarin haben gewiss in bewusster Weise an der Ausdehnung und nationalen Kräftigung Frankreichs gearbeitet. Aber einmal besteht doch ein grosser Unterschied zwischen Eroberungslust und Vaterlandsliebe, und ferner war, was jenen als Ziel vorschwebte, darum noch nicht das Idéal der Nation, besonders nicht der frondirenden, nach Selbständigkeit strebenden Aristokratie.

---

*) Vergl. z. B. Corneille, Horace II. 1. 52:
Vouz me pleureriez, mourant pour mon pays!
Pour un coeur généreux ce trépas a des charmes.
oder ibid. II. 3. 19:
Mourir pour le pays est un si digne sort,
Qu'on brigueroit en foule une si belle mort.

Diese hatte sich eine andre, besondre Welt geschaffen. Sie schwärmte für ein ritterliches Heldenthum, dem die drei Sterne: Liebe, Ehre und Ruhm, vorleuchten sollten. Dieses Ideal der vornehmen Gesellschaft war aus mittelalterlichen romantischen Reminiscenzen erwachsen und mit modernen Anschauungen gar sonderbar verquickt. Vorbild und Anregung hatte Spanien gegeben, wo sich die Achtung des Germanen vor der Frau und der ritterliche Sinn des Mauren in eigenthümlicher Weise verbunden hatten. Von dort war das Evangelium des neuen Ritterthums nach Italien gebracht worden. Hier verlor es, was es in Spanien noch Herbes gehabt hatte, und es entwickelte sich an den glänzenden Höfen der apenninischen Halbinsel die feine, vorsichtige, einem Kunstwerk gleich behandelte Sitte und Lebensart. Diese gab man auch den Helden der Dichtung. Und was unter der Tyrannei der kleinen Fürsten sich in der Wirklichkeit nicht finden konnte, Hoheit und Adel des Geistes, das übertrug man um so williger auf die Kinder der Phantasie, damit stattete man um so verschwenderischer die Helden und Frauengestalten der Dichtung aus. So schuf Tasso sein „Befreites Jerusalem“. Er führte seine Leser in eine ideale Welt, denn seine Christen sind so wenig wie seine Mohamedaner der Wirklichkeit entnommen, und wenn er seine Heroinen auch mit allem Duft der Poesie schmückt, so sehen wir in ihnen doch keine wirklichen Frauenbilder, keine Gestalten aus dem warmen vollen Leben. Und doch hat man mit Recht gesagt, dass Tasso's Personen trotz alldem, trotz ihrer innern Unmöglichkeit vollkommen wahr sind, weil sie besser als irgend ein andres Werk dem Ideal ihrer Zeit entsprachen, und die damals herrschenden Vorstellungen von Ritterthum und Frauenwürde in sich zum vollendeten Ausdruck brachten.

Aus Italien war nun diese Anschauung vom Heldenthum nach Frankreich gedrungen, war daselbst bereitwillig aufgenommen worden, und hatte sich mit den alten Traditionen von den Pflichten eines vollkommnen Ritters verschmolzen. So hatte auch der französische Adel sein Ideal gefunden. Freilich passte es nicht recht in die modernen Verhältnisse, allein nur um so heiliger wurde es gehalten. Wie es zu gehen pflegt, je mehr die aristokratische Gesellschaft sich in ihrem Bestand bedroht fühlte, um so eifriger

versenkte sie sich in den schwärmerischen, fast religiösen Cultus der gefährdeten ritterlichen Ideen.

Die Wirklichkeit entspricht freilich selten dem Ideal. Das letztere verlangte von einem echten Ritter unbezähmbare Tapferkeit, makellose Reinheit, edlen Sinn, hingebende Liebe. Im rauhen Leben fanden sich diese Eigenschaften nicht so leicht zusammen. Aber man strebte doch nach ihnen, und in den Träumen von einer vollkommenen Welt, in den heroischen Dichtungen, herrschte dieses ideale Ritterthum unumschränkt.

Schon in der „Asträa“ wird gelehrt, dass nur der Adlige wahrhaft lieben kann, und da es ferner heisst, dass nur der wahrhaft Liebende zu jeder grossen That fähig sei, so ist es klar, dass man nur dem Edelgebornen den Preis des Lebens geben konnte *). Diese Idee erhielt sich auch später in Kraft; die Dichtungen huldigten derselben Anschauung, und wählten ihre Helden nur aus der vornehmen Welt. Selbst Corneille stand unter der Herrschaft dieser Tradition. So lässt er den Heraclius in dem Stück gleichen Namens betonen, dass der edle Sinn ein Erbtheil edler Geburt sei **); so sagt Cleopatra in „Pompée“, dass die Fürsten stets den Pfad des Ruhmes schreiten, wenn sie sich selbst vertrauen, und dass sie nur fehlen, wenn sie sich von andern Rathgebern beeinflussen lassen ***). Nur der Adel kann sich eines „hohen Sinns“ und einer „schönen Seele“ rühmen. Bei diesen Worten darf man freilich nicht an die „schöne Seele“ in Goethe's „Wilhelm Meister“ denken; die feine Gesellschaft verstand darunter den ritterlich romantischen Sinn, wie er in den Romanen und den Schauspielen der Zeit verherrlicht wurde. Noch

---

*) Siehe Band I, 5. Abschn. S. 146 dieses Werkes. Ebenso lässt Du Ryer in seinem Lustspiel „Les vendanges de Surênes“ (1635) sagen:

„— — — — — — Amour m'a fait connaître
Qu'un véritable amant est tout ce qu'il veut être.“

**) Corneille, Héraclius V, 2. v. 49: La générosité suit la belle naissance.

***) Corneille, Pompée II. 1. 14.

Les princes ont cela de leur haute naissance:
— — — — — — — — — — — — — — —
Tout est illustre en eux quand ils daignent se croire,
Et si le peuple y voit quelque déréglements,
C'est quand l'avis d'autrui corrompt leurs sentiments.

Frau von Sévigné freute sich der schönen Seelen, die sie in La Calprènède's Roman „Cleopatra“ fand, wenn sie es auch nicht Wort haben wollte*). Mit welcher Verachtung spricht man dagegen überall vom gemeinen Volk. Der greise Horaz will bei Corneille das „dumme Volk“ nicht als Richter über den Ruhm anerkennen**). Im „Oedipus“ desselben Dichters verschmäht Dircé, die das nächste Anrecht auf den Thron von Theben hat und beim Volk beliebt ist, mit dessen Hilfe zu siegen***). Carlos, der vermeintliche Sohn des armen Landmanns in „Don Sanche“ rühmt sich, dass er das gemeine Blut seiner Eltern im Kriege völlig verloren habe†).

Die Regeln des Ritterthums verlangten, dass Jeder, der adligen Sinnes sein wollte, sich eine Dame erküren, ihr huldigen, sie vertheidigen sollte und dass er sich bemühte, sie durch aufopfernde Hingabe zu gewinnen. Unter den zehn Geboten, welche sich im Asträatempel finden, besagt das siebente, dass der Liebende seine Wünsche nicht gestehen dürfe, selbst wenn ihn die Sehn-

---

*) Mme. de Sévigné, Lettre à Mme. de Grignan, 15 juillet 1671. „Cléopatre va son train, sans empressement toutefois, c'est aux heures perdues. C'est ordinairement sur cette lecture que je m'endors: le caractère m'en plaît beaucoup plus que le style. Pour les sentiments, j'avoue qu'ils me plaisent aussi, et qu'ils sont d'une perfection qui remplit mon idée sur les belles âmes. Vous savez aussi que je ne hais pas les grands coups d'épée, tellement que voilà qui va bien, pourvu qu'on m'en garde le secret.“

**) Corneille, Horace V. 3. 117. ff.

Horace, ne crois pas que le peuple stupide
Soit le maître absolu d'un renom bien solide.
Sa voix tumultueuse assez souvent fait bruit,
Mais un moment l'élève, un moment le détruit,
Et ce qu'il contribue à notre renommée
Toujours en moins de rien se dissipe en fumée.
C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits
A voir la vertu pleine en ses moindres effets.

***) Corneille, Oedipe V. 1. 45. I. König Oedipus sagt dort von Dircé:

Pour Dircé, son orgueil dédaignera sans doute
L'appui tumultueux que ton zèle redoute.

†) Corneille, Don Sanche II. 3. 25:

— — — la guerre a consumé
Tout cet indigne sang dont tu m'avais formé.

sucht an den Rand des Grabes brächte*). Die Dame selbst schuldet dem Mann, der ihr sein Leben widmet, keinen Dank. Sie darf es sogar nicht einmal gestehen, wenn sie seine Gefühle erwiedert; sie muss im Gegentheil spröde thun und ihn höchstens von Zeit zu Zeit mit einem freundlichen Blick belohnen. Hervorragende Damen gehen in ihrem Heroismus noch weiter. So lesen wir in „Asträa" von Diana, Asträens Freundin, die von dem edlen Silvandre geliebt wird. Sie liebt ihn wieder; aber gerade darum entschliesst sie sich, seine Huldigungen nur so lang zu gestatten, als sie ihre Gefühle verbergen kann. Sollte sie ihre Neigung nicht mehr bemeistern können, dann — dann wird sie, denken wir, den Geliebten endlich beglücken? Im Gegentheil. Dann wird sie ihn so hart behandeln, dass er sicher an der Erhörung seiner Wünsche verzweifeln und die Liebe aus seinem Herzen bannen wird**). Der ächte Liebhaber muss sein Glück in

---

*) S. Astrée, t. II. ch. 5. Das siebente Gebot lautet: „Qu'il soupire, qu'il languisse entre la vie et la mort, et toutefois qu'il ne dise point ce qu'il veut". Man vergleiche damit die Stelle bei Saint-Amant, „La métamorphose de Lyrian et de Sylvie", v. 41. (B. I der Ausgabe von Livet in der „Bibliothèque Elzévirienne" 1854.)

O Dieux! combien de temps fut-il à se résoudre,
Bien qu'il vît que son coeur s'alloit réduire en poudre,
A découvrir sa peine aux yeux qu'il adoroit.
Tant la discrétion en ses moeurs opéroit!
Et quoi qu'il pût souffrir, je crois que le silence
Auroit de son ardeur éteint la violence
Par le coup désiré d'une subite mort,
Avant qu'à son respect il eût fait tel effort.

**) Astrée, t. II. ch. 6. Man vergleiche damit die Charakteristik der Marquise de Sablé in den Memoiren der Mme. de Motteville (I. S. 13). Es heisst dort von dem Herzog von Montmorency: „Son coeur avoit été occupé d'une forte inclinaison pour la marquise de Sablé qui étoit une de celles dont la beauté faisoit le plus de bruit quand la reine vint en France; mais si elle étoit aimable, elle désiroit encore plus de le paraître; l'amour que cette dame avoit pour elle même la rendit un peu trop sensible à celui que les hommes lui témoignoient .... On trouvoit une si grande délicatesse dans les comédies nouvelles et tous les autres ouvrages en vers et en prose qui venoient de Madrid, qu'elle avoit conçu une haute idée de la galanterie que les Espagnols avoient apprise des Mores. Elle étoit persuadée que les hommes pouvoient sans crime avoir des sentiments tendres pour les femmes, que le désir de leur plaire les portoit aux plus grandes et aux plus belles actions, leur donnoit de l'esprit et

der Liebesqual finden, und wenn er bei seiner Schönen in Ungnade fällt, muss er bereit sein, sich das Leben zu nehmen*).

Es versteht sich ferner, dass der echte Ritter niemals unter seinem Stand liebt. In Corneille's „Medea" heisst es rühmend von Jason, dass seine hohe Geburt ihn lehre, nur um Fürstinnen zu werben, und dass er sich verachten müsse, wenn er seine Liebe andern als Königstöchtern geschenkt hätte**).

Dafür sollen andrerseits alle Vergehen, ja selbst Verbrechen, die aus Liebe begangen werden, mit Nachsicht beurtheilt werden. Sie entehren nicht. In Corneille's „Clitandre" (1632) lockt Dorise, eine Hofdame, ihre Nebenbuhlerin in einen öden Wald und versucht sie dort zu ermorden. Am Schluss des Stücks wird sie wieder zu Gnaden aufgenommen und mit einem braven Mann verheiratet. Du Ryer schildert in seinem „Alcionée" (1639) die Empörung eben dieses Alcionée gegen seinen König, den Beherrscher von Lydien, der ihm die Hand seiner Tochter Lydia versagt hat. Der König wird besiegt und muss nachgeben. Aber Lydia ist zu stolz. Sie liebt zwar den Helden, weigert sich in-

leur inspiroit de la libéralité et toutes sortes de vertus; mais que d'un autre côté les femmes qui étoient l'ornement du monde et étoient faites pour être servies et adorées des hommes, ne devoient souffrir que leurs respects."

*) Corneille, Pertharite II. 1, v. 92 ff.:

L'amant est trop payé, quand son service oblige;
Et quiconque en aimant aspire à d'autres prix
N'a qu'un amour servile et digne de mépris.
Le véritable amour jamais n'est mercenaire,
Il n'est jamais souillé de l'espoir du salaire.

In Du Ryer's „Scévole" beklagt Junia den vermeintlichen Tod Scävola's. Sie hat ihn geliebt, aber sich wohl gehütet, ihm je ihre Neigung zu verrathen. Sie sagt II. 1. 16 ff.:

Si j'ai par mes froideurs ton amour combattu,
Si jamais cet amour qu'emporte ta belle âme,
Ne tira de ma bouche un aveu de ma flamme,
Je crois te satisfaire après tant de douleurs
Lorsqu'entre Rome et toi je partage mes pleurs.

**) Corneille, Médée I. 1. 2. ff.

Jason ne fit jamais de communes maîtresses:
Il est né seulement pour charmer des princesses,
Et haïroit l'amour, s'il avoit sous sa loi
Rangé de moindres coeurs que des filles de roi.

dessen, ihm ihre Hand zu reichen, und dieser ersticht sich aus Verzweiflung*).

Noch nachdrücklicher vertritt Scudéry die Lehre, dass ein Verbrechen, zu dem die Liebe getrieben hat, verziehen werden muss. In seinem Stück „L'amour tyrannique" überzieht Tiridate, König von Pontus, aus Liebe zu seiner Schwägerin, der schönen Polyxène, seinen eignen Schwiegervater und seinen Schwager mit Krieg, besiegt sie und stürzt sie ins Unglück. Er erscheint als ein rücksichtsloser Tyrann. Aber am Schluss geht er in sich, bekehrt sich und beschliesst, künftighin statt der tyrannischen Liebe die vernünftige Liebe, d. h. die Liebe zu seiner Frau, vorwalten zu lassen. Und damit ist Alles wieder gut.

In den Lustspielen herrschte grössere Freiheit. Dort durfte, wie in der „Suivante" des Corneille, eine hochgestellte Dame sogar einen Bewerber erhören, der ihr im Rang nicht ganz gleich stand; sie durfte betonen, dass ihr Geliebter durch seine trefflichen Eigenschaften hervorleuchtet, und dass Vermögensrücksichten nur niedere Seelen bestimmen können. Ein ähnliches Verhältniss findet sich in dem Lustspiel „La veuve" von Corneille. Aber in beiden Fällen sind die erkornen Herren doch von Adel. Corneille versuchte in seinen Lustspielen den Geist der feinen Gesellschaft seiner Zeit zur Darstellung zu bringen, und so finden wir in ihnen ebenfalls den romantisch-ritterlichen Sinn vorherrschend. Die geliebte Dame darf auch bei ihm nicht so schnell ihre Gefühle gestehen, sie muss sich kalt zeigen, den Liebenden durch erheuchelten Zorn auf die Probe stellen, und ihm in jeder Weise den Sieg erschweren, um dessen Werth zu erhöhen.

In der Wirklichkeit gestalteten sich die Verhältnisse freilich zumeist ganz anders. Der Geist ritterlicher Galanterie herrschte allerdings in den Beziehungen der beiden Geschlechter zu einander, und die Chronik der heitern, von Festen und Vergnügungen

---

*) Alcionée entschuldigt seine Empörung, indem er der Prinzessin zuruft (III. 3.):

„Mais hélas! s'il est vrai que tout amour extrême
Des crimes qu'il commet est l'excuse lui-même,
Combien doit ma princesse excuser mes forfaits,
S'ils partent d'un amour qu'on n'égala jamais!"

belebten Zeit der Regentschaft hat viel von galanten Abenteuern und ernsten Werbungen, von platonischen Freundschaftsbündnissen und sehr reellen Liebesverhältnissen zu berichten. Aber immerhin belehren uns die Schauspiele und Romane, wie man zu sein wünschte; die Memoiren und Lustspiele, wie man war. Der Unterschied ist oft gross. Wenn Frau von Sévigné noch in späterer Zeit für das ritterliche Ideal ihrer Jugend schwärmte, so konnte sie dasselbe weder in der Erinnerung an ihren Gemal, noch in dem Treiben ihres Sohnes verwirklicht finden.

Höher noch als die Pflicht der Liebe stand dem Edlen das Gebot der Ehre und des Ruhms.

Auch hier muss man bemerken, dass der Begriff der Ehre von der vornehmen Welt jener Zeit anders aufgefasst wurde, und sich wesentlich von der Idee unterschied, welche man sich etwa heute davon macht. Wie das Ideal des siebzehnten Jahrhunderts die Liebe in besonderer Weise verstand, so hatte es auch für die Ehre nicht minder strenge und spitzfindig ausgesonnene Gesetze.

Zum Verständniss derselben dient ein Blick auf Corneille's „Cid", der die Ideale des Jahrhunderts am deutlichsten zum Ausdruck gebracht hat. Chimene hat ihren Vater durch das Schwert Rodrigo's verloren. Dieser durfte den Zweikampf nicht vermeiden, wollte er nicht von Chimene verachtet werden. Er sagt ihr:

> Die Du mich liebtest, da ich edel war,
> Du könntest mich, wär' ich entehrt, nur hassen.

Und Chimene bestätigt dies:

> Wahr ist's, Rodrigo, bin ich Dir auch Feindin, —
> Dass Du die Schande flohst, kann ich nicht tadeln*).

So weit versteht man auch heute noch vollkommen das Benehmen der beiden Verlobten. Chimene aber geht weiter. Ihre Ehre erheischt, dass sie sich räche, dass sie den Geliebten mit Todfeindschaft verfolge. Hat sie ihr Ziel erreicht, ist Rodrigo ge-

---

*) Corneille, le Cid III. 4. v. 42:
Qui m'aima généraux, me haïroit infâme,

ibid. III. 4. v. 57:
Ah, Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie.

fallen, dann mag sie selbst den Tod als einen willkommnen Freund suchen.

„Ich muss mich rächen, meine Ehre heischt es!
— — — — — — — — — — — — — —
Die Ehre rein zu halten, und mein Leid
Zu enden, will ich ihn verfolgen, tödten,
Und selbst dann sterben*).

Das Gesetz der Blutrache tritt hier im Gewand höfischer Sitte zu Tag; es ist die alte barbarische Forderung der Wiedervergeltung, welche hier als Ehrenpflicht erscheint. Wie nun Rodrigo sich dem Rachedurst Chimene's gegenüber verhält, wie spitzfindig beide in der Ausübung ihrer vermeintlichen Pflichten sind, werden wir an andrer Stelle sehen.

Noch ängstlicher ausgeklügelt zeigen sich die Gebote des Ehrgefühls in Corneille's „Don Sanche". Carlos, ein ausgezeichneter Ritter, dessen Herkunft aber in Dunkel gehüllt ist, liebt die Königin Isabella von Castilien. Doch hegt er keine thörigten Hoffnungen. Ja er sagt ihr, dass er sie weniger achten und nicht mehr lieben könnte, wenn sie sich unbegreiflicher Weise herablassen sollte, ihn mit ihrer Neigung zu beglücken**). Natürlich stellt sich am Schluss des Stücks heraus, dass Carlos ein Königssohn ist, denn woher wäre ihm sonst solcher Adel der Gesinnung gekommen?

Im „Pompée" geht die Königin Cleopatra noch weiter. Sie liebt Cäsar, den Helden, aber ihre Ehre verlangt, dass Egypten die Partei des Pompejus ergreife und gegen Cäsar kämpfe. Aus reiner Liebe zu Cäsar, und um sich dessen würdig zu erweisen,

---

*) Corneille, Le Cid III. 3. v. 50 und 56:
Il y va de ma gloire, il faut que je me venge.
— — — — — — — — — — — — — — —
Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre et mourir après lui.

**) Corneille, Don Sanche II. 2. 70:
Si par quelque malheur que je ne puis comprendre,
Du trône jusqu'à moi je la voyois descendre,
Commençant aussitôt à vous moins estimer,
Je cesserois sans doute aussi de vous aimer.

reizt sie zum Krieg gegen ihn*). Dass eine solche Denkart dem französischen Volk unverständlich bleiben musste, ist klar. Solche Verirrungen sind nur in einer Gesellschaft möglich, die mit den Gefühlen zu spielen liebt, und darüber oft die Natürlichkeit einbüsst. Zum Glück besass Corneille nicht allein die Gabe, der feinen Welt zu gefallen; er hatte auch das Geheimniss, die einfachsten Naturen, sein ganzes Volk zu begeistern und mit sich fortzureissen.

Fast gleichbedeutend mit der Ehre und unauflöslich mit ihr verknüpft erscheint in dem Ideal der Zeit der Begriff des Ruhms. Das Wort gloire bezeichnet oft die beiden Güter. Aber die Rücksicht auf den Ruhm fälscht nicht selten die besten Thaten jener Helden. Wenn sie nur für den Ruhm arbeiten, und in sofern nur die Befriedigung ihrer Eitelkeit erstreben, so haben sie ihren Lohn dahin. Wenn Augustus (in „Cinna") den Verschwörern verzeiht, so thut er es nicht allein, wie man glauben möchte, aus Milde. Denn er ruft mit Emphase aus:

— — Jahrhunderte! Geschichte!
Bewahre meines letzten Siegs Gedächtniss**)

Hätte Corneille den Kaiser als eitel und ruhmbegierig hinstellen wollen, so hätte er ihm keine besseren Worte in den Mund legen können. Aber er wollte ihn den Anschauungen der Zeit entsprechend, ein edles Gefühl ausdrücken lassen, und gerade, weil wir ein solches heute nicht mehr in diesem Ausspruch erkennen, missfällt er uns. In dem „Oedipe" hören wir, dass die

---

*) Corneille, Pompée II. 1. v. 3 ff.:

Cléopatre:
Et toujours ma vertu retrace dans mon coeur
Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Charmion:
Quoi! vous aimez César! et si vous étiez crue,
L'Egypte pour Pompée armeroit à sa vue,
En prendroit la défense, et, par un prompt secours,
Du destin de Pharsale arrêteroit le cours!
L'amour, certes, sur vous a bien peu de puissance.

**) Corneille, Cinna V. 3. 35:

— — O siècles! o mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire!

Götter den Tod der Prinzessin Dircé verlangen. Nur unter dieser Bedingung soll die Pest, welche Theben heimsucht, verschwinden. Dircé erklärt sich freudig zum Tod bereit. Aber sie ist nicht aus Menschenliebe so willig, zu sterben, sondern aus Ruhmsucht, und dieser Zug ist weder natürlich noch schön*).

So wird denn ganz natürlich der Ehrgeiz zur Tugend gestempelt, und darf in dem Charakterbild des Helden nicht fehlen. Er wird für die einzige Leidenschaft erklärt, die eines grossen Geistes, eines ächten Edelmanns würdig sei. Der Mensch gilt nicht für wahrhaft gross, dem nicht im Herzen hoher Ehrgeiz glüht**). Selbst die Frau muss nach Macht streben, wenn sie vom Schimmer des Ruhms umstrahlt sein will. Einen Thron zu erwerben, schien das höchste Ziel jedes edlen Gemüths.

Solche Lehren konnten gefährlich werden, wenn man sie in der Wirklichkeit anwenden wollte, und die Geschichte der Fronde hat uns bewiesen, dass man dies in der That auch versuchte. Wir haben gesehen, wie sich die vornehmen Herren zur Zeit der Regentschaft, den Helden der Romane und des Theaters gleich, blindlings in Abenteuer stürzten, weil ihr „grosser Sinn“ ihnen keine Ruhe liess. Die adligen Frondeurs erinnern an die Verschwörer in Corneille's „Cinna“, an die römischen Aristokraten in desselben Dichters „Sertorius“. Die Heroinen der Fronde

---

*) Corneille, Oedipe III. 1. v. 1 ff.; (Dircé's Monolog):

Inexorable soif de gloire,
Dont l'aveugle et noble transport
Me fait précipiter ma mort,
Pour faire vivre ma mémoire. —

**) Corneille, Pompée II. 1. v. 74 ff. Kléopatra sagt dort:

J'ai de l'ambition, et, soit vice ou vertu,
Mon coeur sous son fardeau veut bien être abattu;
J'en aime la chaleur, et la nomme sans cesse
La seule passion digne d'une princesse.

Aehnlich heisst es auch bei Quinault, Stratonice II. sc. 1. Philippe warnt dort seine Nichte Stratonice:

Songez qu'il faut régner et que l'ambition
Doit être des grands coeurs l'unique passion,
Qu'il ne faut rien haïr que ce qui peut vous nuire
Qu'il ne faut rien aimer à moins que d'un empire.

liessen sich wie die Frauen der Dichtung, von Ehrgeiz und Liebe in die gewagtesten Unternehmungen mit fortreissen*).

Unter Ludwig XIV., vor dessen Willen sich der Adel beugte, musste diese Richtung verschwinden und die bis dahin giltigen Idealė sich ändern. Ludwig hatte in seiner Jugend zu sehr von der unruhigen und ehrgeizigen Aristokratie gelitten, als dass er ihr hätte je verzeihen können. In seinem Reich gab es fürderhin keinen Raum mehr für hochfliegenden Ehrgeiz; der Herrscher, der allmächtig über Allen stand, duldete bei Andern keine stolzen Pläne. Schon als Corneille im Jahr 1670 in seinem Schauspiel „Titus und Berenice“ der Geliebten des Domitian die ehrgeizigen Worte in den Mund legte, die Herrschaft sei das einzige eines grossen Geists würdige Ziel, war er mit seiner Zeit nicht mehr in vollem Einklang**).

Wenn wir uns die Ideale vergegenwärtigen, welche während eines grossen Theils des siebzehnten Jahrhunderts die Menschen begeisterten, so gedenken wir unwillkürlich andrer Zeiten, die unter der Herrschaft andrer Anschauungen standen. Wir staunen ob der Verschiedenheit des Heldenideals in den einzelnen Epochen der Geschichte und bei den Hauptvölkern Europa's. Welche Kluft trennt einen Helden wie den Cid von Achill, der in der Feldschlacht seiner Mordlust freien Lauf lässt, am gefallenen Feind unwürdige Rache ausübt, aber mit heissen Thränen seinen todten Freund beweint. Diomedes und Odysseus dringen nächtlich in das Lager der Troer und stechen die Krieger im Schlaf nieder. Was dem Griechen natürlich dünkte, wäre dem

---

*) Der Chevalier de Charny sagt in einer Charakteristik, die er von sich auf Wunsch der Prinzessin von Montpensier schrieb: „Il me semble que devant de me hasarder à la galanterie, je dois m'être fort hasardé à la guerre, et qu'il faut avoir fait plusieurs campagnes à l'armée, premier que de faire un quartier d'hiver à la Cour.“ Mlle. de Montpensier „Portraits“, éd. 1659. in 4° S. 340.

**) Corneille, „Tite et Bérénice“ I. 2. v. 63 ff. Domitia sagt dort zu Domitian:

> Et je n'ai point une âme à se laisser charmer
> Du ridicule honneur de savoir bien aimer,
> La passion du trône est seule toujours belle,
> Seule à qui l'âme doive une ardeur immortelle.

ritterlichen Kämpfer des siebzehnten Jahrhunderts ein Gräuel gewesen, und was dieser als höchste Zierde eines edlen Manns erachtete, die Feinfühligkeit der Liebe, die schwärmerische Verehrung des Weibes, wäre jenem unverständlich gewesen. Auch die Griechen des Homer kannten feines höfisches Leben in den Palästen ihrer Könige; ja, wie W. Jordan in der Einleitung zu seiner Homerübersetzung richtig hervorhebt, die letzte Redaction der homerischen Gesänge fiel sogar in eine Zeit strenger aristokratischer Richtung, aber das glückliche Volk wusste sich in allen Verhältnissen die Wahrheit der Empfindung zu erhalten.

Die Helden der Aeneide stehen dem Ideal des siebzehnten Jahrhunderts schon näher. Die Verhältnisse des römischen Staats hatten unter Augustus mancherlei Aehnlichkeit mit dem Frankreich Ludwig's XIII. Hier wie dort entwickelte sich nach langen inneren Wirren eine starke Monarchie, und es bildete sich eine aristokratische Gesellschaft, die in ausgesuchtem Lebensgenuss und in der Beschäftigung mit Kunst und Literatur einen Ersatz für die verlorne politische Machtstellung suchte.

Wie anders gestaltete sich hingegen das Heldenideal der nordischen germanischen Völker. Die Recken der Nibelunge sind düster und gewaltig. Der Himmel, der sich viele Monate des Jahrs hindurch grau und finster auf die weiten Wälder Germaniens und Scandinaviens senkte, die Natur der nordischen Länder überhaupt, musste der Phantasie des Volks einen ernsten Charakter verleihen. Bei den einfachen Söhnen des Nordens galt vor Allem die körperliche Stärke; der gehörnte Siegfried war ihr Ideal. Neben der Tapferkeit war die Mannentreue der grösste Schmuck des germanischen Helden. Der grimme Hagen ist ein Charakter, wie er sich nirgends sonst wieder findet. Auch Siegfried's offener, vertrauender Sinn ist charakteristisch, und in dem Fiedler von Alzey verkörpert sich des Volks inniges, schwärmerisches Gemüth.

So unterscheidet sich die romanische Welt von der antiken wie von der germanischen. Die Heldenfiguren des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts können sich allerdings mit den aus dem Volksgeist erwachsenen und von der volksthümlichen Sage getragenen Helden nicht messen; nicht einmal Tasso's poetische

Gebilde, sein Rinaldo, sein Tancred, seine Armida. Wenn der Cid zu einer Figur geworden ist, die gleich den Rittern von der Tafelrunde, gleich dem Roland der Karlssage, in ewiger Jugendschönheit strahlt und in der ganzen Welt populär geworden ist, so verdankt er das vielleicht weniger Corneille, als den spanischen Romanzen, die in der Volkspoesie wurzeln.

Wir dürfen diese Einschränkung machen, ohne gegen die Poesie des siebzehnten Jahrhunderts ungerecht zu werden. Aber wir müssen uns doch hüten, über das geistige Leben jener Epoche voreilig abzusprechen.

Unsere Zeit steht noch ungefähr auf dem Boden, welchen das vorige Jahrhundert einnahm. Die Ideen, welche die Gebildeten des achtzehnten Jahrhunderts begeisterten, sind auch uns noch lieb und theuer. Wir verstehen den Kampf für die Herrschaft der Toleranz, für den Sieg der Humanität, für die Befreiung des Volks von drückenden Lasten. Denn dieser Kampf, den man vor hundert Jahren führte, ist auch heute noch nicht ausgetragen. Die Ideale des letztvergangenen Jahrhunderts sind nicht mehr die unsern, aber wir können sie noch begreifen, noch schätzen, wir können die Begeisterung, welche die Herzen unserer Grosseltern erfüllte, noch nachfühlen und eine Zeit mit solchen Idealen bewundern.

Anders aber stellt es sich, wenn wir uns in die Anschauungen des siebzehnten Jahrhunderts versetzen wollen. Wir stossen dabei auf eine Richtung, die jener der folgenden Zeit völlig entgegengesetzt war; wir finden andern Geschmack, andre Ziele, Ideen, die uns zum Theil fremd und unverständlich sind. Darum wird es uns heute oft so schwer, dem siebzehnten Jahrhundert und seinen Werken gerecht zu werden. Gerade deshalb aber ist es unerlässlich, sich in die Empfindungen und in die Gedankenwelt jener Epoche zu versetzen, bevor man sich über die einzelnen Erscheinungen derselben ein Urtheil erlaubt.

„Und der Lebende hat Recht“, sagt Schiller. So fällt denn die heutige Zeit oft ein wegwerfendes Urtheil über eine Epoche, die ihr so fremdartig gegenübersteht. Es ist wahr, kein gewaltiger Sturm durchbraust jene Welt und wühlt das Menschenthum auf, dass es erbebt, dass alle Fibern des Herzens zucken und

der Geist in wunderbarer Spannung aller Kräfte die tiefsten Geheimnisse des Seins zu ergründen sich vermisst. Das siebzehnte Jahrhundert bietet nicht das Schauspiel titanenhaften Ringens, verzweifelter Auflehnung, gewaltigen Siegs oder jähen Untergangs; kein Gedanke von allumfassender, die ganze Welt umspannender Liebe bewegt jene Zeit; sie erscheint gar oft egoistisch und einseitig. Aber in ihrer vielleicht weisen Beschränkung erlangt sie eine harmonische Ausbildung, wie sie selten erreicht wird, und die ihr genügt.

Muss denn eine Epoche in der Geschichte als klein und armselig verurtheilt werden, nur weil sie den heutigen Menschen nicht sympathisch ist? Eine Zeit, die eine Literatur von solcher Grösse und Bedeutung schuf, kann nicht selbst kleinlich gewesen sein. Die Literatur des siebzehnten Jahrhunderts bildet doch noch immer den Höhepunkt der gesammten literarischen Arbeit in Frankreich, und in langer unbestrittener Weltherrschaft hat sie ihre Kraft deutlich genug bewiesen.

Vergleichen wir das Heldenideal des siebzehnten Jahrhunderts mit dem, was die erbittertsten Gegner der classischen Literatur, die Romantiker, als Ideal betrachteten, so ist der Unterschied zwar gross in der Art der Behandlung, keineswegs aber in der Auffassung selbst. Die Helden der neuromantischen Schule sind eben so gut Gebilde der Convention, wie die Helden der classischen Tragödie, dabei aber in ihrer Zeichnung oft weniger wahr und natürlich als diese. Nehmen wir nur als Beispiel zwei romantische Dramen, die bei ihrem Erscheinen ausserordentliches Aufsehen machten und von welchen das eine noch heute berühmt ist, Hernani von Victor Hugo und Antony von Alexandre Dumas, dem Aeltern. Eine so unwahrscheinliche Figur, wie die Hernani's, hat das Theater des siebzehnten Jahrhunderts nirgends aufzuweisen. Hernani ist der Sohn eines vom spanischen König zum Tod verurtheilten, seiner Güter beraubten Granden; er wächst arm in der Wildniss auf, die er barfuss durchzieht. Er hat vom Himmel nichts als Luft, Licht und Wasser erhalten, Gaben, die Niemandem versagt sind. Er wird zum Räuber und sieht sich bald an der Spitze einer blutgierigen Schaar von einigen tausend Geächteten. Aber er stammt von einem adligen Geschlecht, und die edelsten Gefühle

sind ihm nicht fremd. Er ist ein eleganter, poetischer Räuber. Nicht anders glaubte auch das siebzehnte Jahrhundert, wie wir gesehen haben, an die Macht der edlen Abstammung. Die Helden der romantischen Literatur müssen etwas Düsteres, Melancholisches haben, etwas Byron'schen Weltschmerz, und Hernani nennt sich selbst einen „fou furieux“, einen „sombre insensé“. Antony hat denselben Charakter, ohne die Poesie, die uns mit Hernani versöhnt. Antony ist ein Mann, der seine Eltern nicht kennt, und darüber in die tiefste Schwermuth verfällt. Er wagt seine Liebe nicht zu gestehen, weil er sich scheut, den Makel seiner Geburt zu enthüllen. Aber er ist ein „Held“. Er wirft sich den Pferden entgegen, die, scheu geworden, den Wagen seiner Geliebten in rasendem Lauf mit sich fortreissen und diese selbst mit einem schrecklichen Tod bedrohen. Bei allem „Heldenthum“ mangelt ihm indessen jegliche moralische Kraft. Er jammert, geberdet sich wie wahnsinnig und legt der von ihm geliebten Frau, die einem Andern angehört und die ihn flieht, mit teuflischer Kunst eine Schlinge. Er gewinnt sie, raubt ihr die Ruhe und das Glück, und ersticht sie zuletzt, als ihr Gatte sie überrascht. „Sie war mir nicht zu Willen, so hab ich sie gemordet!“ ruft Antony dem eindringenden Mann entgegen. Damit liefert er sich dem Henker aus, aber er hat den Ruf der Geliebten gerettet!

Das ist kein Heldenthum mehr, sondern das Gegentheil davon, und eine solche Verirrung in der Auffassung der männlichen Grösse hat sich das siebzehnte Jahrhundert nicht zu Schulden kommen lassen. „Antony“ ist freilich heute so gut wie vergessen, aber noch leben die Dramen Victor Hugo's. Ihre etwas rhetorische Kraft, ihre schöne, poesievolle Sprache, ihr dramatisch effectvoller Bau gewinnen uns, und gern übersehen wir die Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit der Charaktere und das unserm Geschmack nach recht armselige Heldenideal, das sich in ihnen verkörpert. Wenn wir dies aber bei den Dichtungen der neuern Zeit thun, warum sollen wir nicht auch den herrschenden Anschauungen einer frühern, unzweifelhaft grossen Epoche billige Rechnung tragen?

Der Mensch sucht in der Poesie nicht blos das Abbild des gewöhnlichen Lebens; im Gegentheil, er will sich mit ihrer Hilfe

den Fesseln der Alltäglichkeit auf Augenblicke entziehen und in seiner Brust höhern, edlern Gefühlen Raum geben. Wenn ihn dann der Dichter mit sich führt in das Reich der Phantasie, was liegt ihm daran, dass nicht alles der Wirklichkeit entspricht, was er dort findet? Wohl aber trifft er dort Menschen, deren Gefühle und Anschauungen den seinen verwandt sind, nur dass sie ihm in veredelter, verklärter Form entgegentreten. Versteht er ihren Werth und ihre Schönheit, so wird er gehobenen Sinns von dem Werk scheiden, das ihm eine Stunde reinster Weihe geboten hat. Er wird den Segen der Poesie empfinden, mag er nun als Kind des siebzehnten Jahrhunderts für die Ideale Corneille's oder als Romantiker des neunzehnten Jahrhunderts für diejenigen Victor Hugo's geschwärmt haben.

Dritter Abschnitt.

Die Rivalen Corneille's.

Wohl in keiner Literatur nimmt die dramatische Poesie eine so hervorragende Stelle ein, wie in der französischen. Kaum hatte sich die Bühne aus den ersten Anfängen heraus zu einer gewissen literarischen Bedeutung entwickelt, als sie auch die Gunst des Volks gewann, und die besten Talente sich ihr widmeten. Die dramatische Dichtung ist seit ihrer ersten Blüte bis zur neusten Zeit die populärste Gattung der Literatur in Frankreich geblieben.

Das Jahr 1629 war für die Geschichte des französischen Theaters von hoher Wichtigkeit.

Sei es uns gestattet, noch einmal daran zu erinnern, dass in diesem Jahr Jean Mairet mit seiner „Sophonisbe" das regelmässige Drama begründete, und der tragischen Poesie den Weg zeigte, auf dem sie fernerhin wandeln sollte. Er rühmte sich nicht ohne Grund des Einflusses, den er auf die andern Dichter seiner Zeit ausgeübt habe*).

Ein jugendlicher Feuereifer erfüllte die Dichter, welche für die neugestaltete Bühne zu arbeiten unternahmen. Eine neue Generation mit andern Ideen, anderm Geschmack, anderm Charakter folgte auf Hardy. In demselben Jahr, in welchem „Sophonisbe" erschien, traten mehrere junge Dichter mit ihren Erstlingswerken vor das Publikum: Georges de Scudéry liess eine Tragikomödie,

---

*) In seiner Epître dédicatoire vor den „Galanteries du duc d'Ossonne" sagt Mairet mit einer Bescheidenheit, die vielleicht nicht ganz aufrichtig war: „Il est très-vrai, que si mes premiers ouvrages ne furent guère bons, au moins ne peut-on nier qu'ils n'aient été l'heureuse semence de beaucoup d'autres meilleurs, produits par les fécondes plumes de Messieurs de Rotrou, de Scudéry, Corneille et du Ryer, que je nomme ici suivant l'ordre du temps qu'ils ont commencé d'écrire après moi." Vergl. Theil I. dieses Werks S. 327 ff.

„Lygdamon“, und ein Schäferschauspiel, Les aventures de Rosiléon“, aufführen; Pichou verfasste eine Tragikomödie, „Les folies de Cardénio“, und Pierre Corneille aus Rouen machte sich durch ein Lustspiel, „Mélite“, bekannt. Schon im Jahr zuvor hatte ein noch nicht zwanzigjähriger Dichter, Jean de Rotrou, zwei Lustspiele („L'hypocondriaque ou le mort amoureux“ und „La bague de l'oubli“) zur Darstellung gebracht, und im Jahr 1630 traten Pierre du Ryer mit einer Tragikomödie, „Argenis et Poliarque“, Antoine Maréchal mit einer Pastorale, „L'inconstance d'Hylas“, hervor.

Alle diese Männer, die sich fast zu gleicher Zeit erhoben, und durch ihre Arbeiten dazu beitrugen, das Interesse an dem Theater und der dramatischen Poesie zu beleben, erwarben sich bei ihren Zeitgenossen hohe Anerkennung, und mehreren unter ihnen gelang es, dauernden Ruhm zu gewinnen. Rotrou, du Ryer, ja auch Scudéry, behaupten ihren Platz in der französischen Literaturgeschichte, und weit über alle empor schwang sich Corneille durch seine spätern dramatischen Werke. Aber selbst wenn dieser den unverwelklichen Ehrenkranz, den ihm seine klassischen Schauspiele erwarben, nicht errungen hätte, wenn er in seiner ersten Manier geblieben wäre, verdiente er doch schon wegen seiner Erstlingsdichtungen unsere besondre Aufmerksamkeit. Denn ein feiner Kopf blickt uns aus ihnen entgegen, und wir fühlen in diesen frühsten Arbeiten des Dichters den Hauch eines eigen gearteten, selbständigen Geistes.

Wir haben darüber bald ausführlicher zu reden, und auch die andern oben erwähnten Dichter werden uns noch beschäftigen. Einige von ihnen wirkten nur kurze Zeit und blieben ohne dauernden Einfluss; andre waren noch viele Jahre lang neben Corneille thätig und wurden, wie Rotrou, mit Recht gerühmt. Wieder andre, wie Scudéry, galten nur bei ihren Zeitgenossen als bedeutende Dichter, zumal sie das Talent besassen, durch Bramarbasiren und Lärmen besondere Aufmerksamkeit zu erregen, und in ihrem glücklichen Selbstbewusstsein jede Gattung der Literatur mit ihren Werken bereichern wollten. Es gilt uns hier vor allem, zu zeigen, in welcher Umgebung sich Corneille

zuerst befand und mit welchen Rivalen er in seiner Jugend zu ringen hatte.

Bevor wir jedoch die verschiednen Dichter, die mit dem jugendlichen Corneille gleichzeitig für die Bühne arbeiteten, genauer betrachten, wird es angemessen sein, noch einmal an den allgemeinen Charakter der dramatischen Poesie in jener Zeit zu erinnern. In den Perioden des Aufschwungs ist die Entwicklung oft ausserordentlich rasch und durchläuft in kurzer Frist die verschiedensten Stadien, wogegen eine Kunst, die einmal zu einer bestimmten Höhe gelangt ist, viele Generationen hindurch unverändert bleiben und auch im Absterben noch jeder Neugestaltung die grössten Hemmnisse in den Weg legen kann.

Die Manier des alten Alexandre Hardy galt um das Jahr 1630 bereits nicht mehr als richtig; auch die gespreizte Redeweise, mit welcher Théophile de Viau in „Pyramus und Thisbe" die vornehme Gesellschaft in Entzücken versetzt hatte, konnte nicht als dauerndes Muster gelten. Mairet hatte das historische Schauspiel um einen grossen Schritt weiter geführt, und das Theater nahm einen neuen Charakter an. Wir haben schon gesehen, wie alles nach regelmässiger Gestaltung des Drama's drängte. Freilich fehlte noch viel, bis man zur ängstlichen Beobachtung der sogenannten Einheiten gelangte. Noch herrschte, besonders in den mehr romantischen Dichtungen, die grösste Freiheit in Bezug auf den Wechsel des Orts und der Zeit; der Dichter erlaubte sich, die Zuschauer von einem Land in das andre zu versetzen, und zwischen den einzelnen Acten lange Zeiträume als verstrichen anzunehmen.

Noch verlangte ein grosser Theil des Publikums vor allem Abwechslung auf der Bühne; und die meisten Zuschauer kannten keine andre Freude im Theater, als die Befriedigung ihrer naiven Neugierde; die Ereignisse selbst, die auf der Bühne sich abspielten, fesselten ihre Aufmerksamkeit, und von den Forderungen der Poesie und Kunst hatten sie keine Ahnung. So sagt auch der Dichter Rayssiguier in der Vorrede zu seinem „Aminte" (1631), dass die Mehrzahl derer, die ihr Geld in das Hôtel de Bourgogne trügen, einen steten Wechsel von Abenteuern auf der Bühne zu sehen wünsche. Deshalb dürften jene Dichter, welche

im Interesse der Schauspieler schreiben wollten, sich an keine Regel binden*).

Rayssiguier sprach damit die Meinung der dramatischen Dichter aus, die mit dem momentanen Beifall zufrieden sind, und deren Zahl ist immer gross. Trotzdem erkennt man deutlich, wie schon damals das Drama einer strengern Gestaltung zustrebte. Dies ergibt sich nicht allein aus den ersten Stücken Corneille's, sondern eben so deutlich aus den Werken der Dramatiker, die, gleichen Alters, in jenen ersten Jahren mit ihm um den Preis in der dramatischen Dichtung rangen.

Es ist schon früher hervorgehoben worden und darf auch hier nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Dichtung jener Zeit wesentlich aristokratischen Charakter trug. Selbst das Schauspiel, das sich doch an das grosse Publikum wandte, verleugnete diesen Charakter nicht. Wenn auch das Volk im Schauspielhaus seinen Platz fand, so besass es noch zu wenig Erfahrung und war noch zu sehr jeder ästhetischen Bildung bar, um nicht alles, was ihm geboten wurde, mit gleichem Sinn hinzunehmen. Freilich ging die ästhetische Erziehung rasch, wie die Geschichte des „Cid“ beweist, allein in den letzten Jahren Hardy's und zur Zeit der ersten Versuche Corneille's und seiner Genossen hatte das grosse Publikum auf die Haltung und die Richtung der dramatischen Poesie kaum einen nennenswerthen Einfluss. Die Dichtungen schilderten — wenn sie nicht gerade Possen waren — nur eine vornehme Welt, zumeist Fürsten, Könige und deren Hof. Für die hohen Kreise allein wurden die Dramen gedruckt, ihnen wurden sie gewidmet. Sie allein besassen die Mittel, die Dichter zu belohnen.

Die dramatischen Werke zeigen zwar durch ihre Haltung, ihre Sprache, ihre Gedanken den Geist der Gesellschaft, für die

---

*) S. Rayssiguier, Vorrede zu: „L'Aminte du Tasse“, tragicomédie (1631): „La plus grande part de ceux qui portent le teston à l'hôtel de Bourgogne, veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et changement de la scène du théâtre et que le grand nombre des accidens et aventures extraordinaires leur ôtent la connoissance du sujet. Ainsi ceux qui veulent faire le profit et l'avantage des Messieurs qui rendent leurs vers, sont obligés d'écrire sans observer aucune règle“.

sie gedichtet sind und aus der sie hervorgingen. Doch kann man nicht sagen, selbst nicht von den Lustspielen, dass sie ein Bild der zeitgenössischen Gesellschaft zu geben versuchen. Noch hält man sich zu viel an die alte stereotype Welt der italienischen Stegreifspiele; es sind nur die Begebenheiten, welche interessiren, nicht die Art, wie dieselben geschildert werden. Noch kennt man nicht die Kunst der Charakteristik, und die auftretenden Personen verrathen stets die Schablone. Selbst in den historischen Stücken ist von dem Streben nach geschichtlicher Wahrheit kaum die Rede. La Calprenède lässt in seiner Tragödie „La Mort de Mithridate“ (1637) den König von Pontus in zierlichen Stanzen von der Last der Krone reden, und jede Strophe mit einem eleganten Refrain schliessen *).

Scudéry andrerseits zeigt in seinem „Mort de César“ einen Brutus, der von der Unverletzlichkeit der legitimen Herrscher schwärmt **).

In den Tragikomödien, den mehr romantischen Dramen, den Pastoral- und Ritterdichtungen, ist natürlich jede Rücksicht auf

---

*) La Calprenède, Mort de Mithridate V. 1. Eine Strophe genügt als Beispiel:

„Gloire, grandeurs, sceptre, victoire,
Vous fûtes mes honneurs passés.
Et de ces tristes passés
Je n'ai gardé que la mémoire.
Tout mon bonheur s'évanouit,
Mais le perfide qui jouit
Du bien que son crime lui donne,
Un jour avoûra comme moi
Que s'il connoissoit la couronne
Un berger craindroit d'être roi.“

Der letzte Vers bildet die Pointe jeder Strophe und den Refrain.

So schliesst eine andre Strophe:

Mais si tous avoient comme moi
Senti le poids d'une couronne
Un berger craindrait d'être roi.

**) Scudéry, La Mort de César. I. 1. v. 25 ff.:

Les peuples que le sort a soumis à des rois,
En doivent révérer la personne et les lois,
C'est là mon sentiment, et je tiens que sans crime
Or ne peut renverser un trône légitime.
Mais César est injuste....

historische und geographische Wahrheit geschwunden. Dies war freilich an sich keine Sünde gegen die Poesie; es konnte sogar ein Vortheil daraus erwachsen, insofern die Phantasie des Dichters sich nicht beengt fühlte. So wie Shakespeare das Böhmerland von dem Meer umspült sein liess, so verlegten auch die französischen Dramatiker den Schauplatz ihrer Stücke nach Sicilien, Griechenland oder einem andern fremden Land, ohne sich weiter um die Natur und die Einrichtungen desselben zu kümmern. So wenig in diesen Dramen eine Zeitangabe bestimmt war, so wenig fanden sich auch die Orte charakterisirt. Es genügte, wenn das Land fremdartig genug erschien, um als Schauplatz für mancherlei seltsame Begebenheiten zu dienen, und doch durfte es auch nicht so entlegen und barbarisch sein, dass es die Entfaltung modernen höfischen Lebens unmöglich gemacht hätte. Mit einem Wort, es fehlte den Stücken jener Zeit die Individualität. Spitzfindiger Witz vertrat die dramatische Leidenschaft. Alles war verschwommen und nur ein starker Geist mit selbständiger Auffassung und eigenthümlichem Charakter konnte der noch todten Form wahres Leben einhauchen. Diese Aufgabe fiel bald Pierre Corneille zu.

Wie seit dem Erlöschen der Religionskriege und der völligen Niederwerfung der Hugenotten der kirchliche Eifer sich in weiten Kreisen abgekühlt hatte, wie man sich den Dogmen gegenüber ruhig und fast skeptisch verhielt, wie ein rationalistischer Zug durch das kirchliche Leben ging, das offenbarte sich mittelbar auch in dem Drama jener Tage. Man glaubte nicht mehr so ernstlich an Wunder und Zeichen, und die Geistlichkeit wurde oft scharf mitgenommen. Von jeher hatte diese der Satire in Frankreich als Zielscheibe gedient, und besonders die Mönche sind stets die Helden oft sehr derber Erzählungen und Spässe gewesen, aber an die Lehren der Kirche hatte sich der spöttische Geist nur selten gewagt. Nun aber erklangen öfters Worte entschiednen Zweifels, und da sich solche Aeusserungen nur in Form einer Kritik der alten Götterwelt vorwagten, immer nur von Göttern und Opferern die Rede war, konnte man den Dichtern ob solcher Stellen nichts anhaben, mochten sie auch noch so deutliche Anspielungen enthalten. Es fallen manchmal Reden, so herb und ungläubig, als seien sie von den skeptischen Dichtern

des achtzehnten Jahrhunderts zugeflüstert. So wird bei Rotrou, trotzdem er später eine Märtyrer-Tragödie verfasste, in seiner Tragikomödie „Angélique“ ein Liebhaber, der Hilfe von dem Himmel erfleht, von seinem Freund verspottet. Die Götter könnten sich mit dem Loos der Menschen nicht weiter befassen. Sie hätten genug damit zu thun, den Gang der Himmelskörper in Ordnung zu halten, den Widerstreit der Elemente zu regeln, zu donnern, zu belohnen und zu strafen, aber um die Bedürfnisse der einzelnen Menschen könnten sie sich nicht kümmern und noch weniger auf die Gebete eines Thoren achten*). Auffallender noch sind die Worte, welche Scudéry in seinem „Tod Cäsars“ dem Cassius in den Mund legt. Porcia, die Frau des Brutus, ist von einer finstern Vorbedeutung beim Opfer erschreckt worden und das Unternehmen, das ihr Gatte gegen Cäsar plant, ängstigt sie. Cassius versucht, ihr Muth einzuflössen, indem er ihren Glauben für irrig, die Götter für ein Gebilde der menschlichen Furcht erklärt und offen sagt, dass er nur den blinden Zufall als den Herrn der Welt anerkenne.

„Wie seltsam ist die Blindheit unsrer Zeit,
Wie schwach und thörigt ist der Geist des Menschen,
Zu glauben, dass sein Glück so wie sein Weh
In eines Thieres Lunge sei geschrieben.
Und dass gewisser Götter gier'ge Schaar
Zu den Altären niedersteige, um
Am Rauch der Opfer sich zu mästen: Opfer,

---

*) Rotrou, Angélique ou La pélerine amoureuse, tragicomédie. A Paris, chez A. de Sommaville sans date. Achevé d'imprimer le 20 févr. 1637. I. 1, 15 Dort sagt Lucidor von den Göttern:

Ils donnent aux mortels avecque la clarté
Un pouvoir absolu dessus leur volonté:
Tout ce qu'ils ont créé sur la terre où nous sommes,
Tout ce qu'ils ont soumis à l'appétit des hommes,
N'est plus considéré de leurs divinités.
C'est à nous de pourvoir à nos nécessités.
Voir les biens et les maux, se servir du tonnerre,
Faire mouvoir les cieux et soutenir la terre,
Entretenir la guerre entre les éléments
Et disposer des prix comme des châtiments,
C'est le noble exercice où leur pouvoir s'applique.
Et non pas de régir les voeux d'un frénétique.

Orakel, Vogelflug, Augurium,
Des Himmels und der Erde Götter, Alles
Ist nichts als menschliche Erfindung — so schön
Als falsch! Was bleibt uns da zu fürchten?
Mag auch die Wahrheit dicht verschleiert sein,
Ich weiss, dass nur der Zufall unsre Welt
Regiert*).

Die dichterische Sprache der Franzosen in dem ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts ist schon bei früherer Gelegenheit charakterisirt worden. Wir haben bei der Betrachtung der Lyrik gesehen, wie hohl und oberflächlich die Gedichte, wie gespreizt und gesucht der Gedanke, wie geschmacklos oft der Ausdruck in denselben war. Die Sprache gewann durch sie an Beweglichkeit und Leichtigkeit, aber die Poesie schwand. Fehler, die in der Lyrik zu Tage traten, konnten in der dramatischen Dichtung nicht fern bleiben. Auch hier machte sich jene Mischung von Rohheit und Ziererei nur zu oft geltend; neben dem derben unverhüllten Wort, das sich darin gefällt, keusche Gemüther zu erschrecken, fand sich die gesuchteste Affectation des Gedankens und Ausdrucks. Entweder verfiel man in grobe Trivialität oder man gerieth in den Marinismus, in die Sucht nach Pointen und geistreichen Wendungen, in falsche Sentimentalität**). Nur

---

*) Scudéry, La Mort de César II. 4. 16:
Etrange aveuglement de ce siècle où nous sommes!
O faiblesse d'esprit! stupidité des hommes,
De croire follement, que leur bien et leur mal
Est écrit au poumon d'un chétif animal;
Et que de certains dieux les troupes affamées
Viennent dessus l'autel se paître de fumées.
Oracle, sacrifice, augure, vol d'oiseaux,
Dieux du ciel, de l'enfer, de la terre et des eaux,
Invention humaine, aussi belle que feinte,
Vous ne donnez point de sentiment de crainte.
Je pénètre le voile et découvre à travers,
Que rien que le hasard ne conduit l'univers.
Jugez aprèz cela de votre prophétie.

**) Die Pastoralschauspiele zeigen denselben Geist der Künstelei. In La Calprenède's „Clarionte", Du Ryer's „Vendanges de Surène" findet man, wie in den Schäferromanen, die Aufgabe des Menschen in den Liebesseufzern. In den „Vendanges" wandeln die Personen mit Romanen in der Landschaft umher und

äusserst selten zeigt sich ein Hauch wahrer Poesie, die platte Nüchternheit herrscht überall. Die Armuth des Geistes, der poesielose und doch schaffungslustige Sinn sucht sich dabei durch Künsteleien zu helfen, und die dramatische Literatur der von uns behandelten Epoche erinnert nicht selten an so viele unbedeutende und jedes poetischen Reizes entbehrende Dramen aus dem vorigen Jahrhundert. Ja, hin und wieder findet man schon bei Rotrou und seinen Gefährten, was uns in den Dichtungen des achtzehnten Jahrhunderts so oft stört, die Scheu, die Dinge beim rechten Namen zu nennen; auch damals schon glaubte man durch Umschreibung eines einfachen Ausdrucks der Würde des dramatischen Stils in höherem Grad gerecht zu werden. So lässt Rotrou in seinem Stück „Doristée" seine Heldin, die diesen Namen trägt, berichten, wie sie sich durch eine Ohrfeige der Zudringlichkeit eines vornehmen Herrn erwehrt hat, und sie sagt:

„Gereizt von solchem Schimpf, drückt meine Hand
Auf seinem Antlitz ihre Formen ab" *).

Ueberblickt man nun die beträchtliche Anzahl von Dichtern, welche damals für die Bühne arbeiteten, so erkennt man aus der langen Reihe von Namen, dass sich das Theater der besondern Gunst des grossen Publikums wie der hohen Kreise erfreut haben muss. Aber nur wenige dieser Dramatiker weisen selbständige Kraft und Originalität in ihren Werken auf; nur selten geben sie uns etwas zu denken. Da finden wir unter andern Balthasar Baro, der in seiner Jugend Secretär bei Honoré d'Urfé gewesen war und nach dessen Tod den Schlussband der „Asträa" nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Verstorbnen vollendet haben soll. Später trat er in den Dienst der

---

reden in Pointen. I. 3. 48 sagt Polydor, seine Geliebte habe ihm ihr Bild geschenkt, und auf näheres Befragen sagt er: „Sur mon coeur amoureux ses yeux l'ont crayonné."

*) Rotrou: Doristée I. 3. 97:
Il s'approche, et ma main, sensible à cette injure,
Sur sa joue aussitôt imprime sa figure.
Aehnlich ibid. II. 5. 35:
A ce mot il s'avance et d'un coup inhumain
Sur ma joue innocente il imprime sa main.

Prinzessin von Montpensier, und starb um das Jahr 1649 als hoher Finanzbeamter (Trésorier de France) zu Montpellier. Seine Dramen und Schäferschauspiele, von welch letztern wir schon gesprochen haben, waren zahlreich und wurden oft aufgeführt, haben aber für uns keine weitere Bedeutung*).

Da war ferner der Dichter Pichou aus Dijon, der jedoch in seinen besten Jahren 1631 unter dem Dolch eines Mörders fiel. Schöpferischen Geistes scheint er nicht gewesen zu sein, denn die vier dramatischen Werke, die er zur Aufführung brachte, stützen sich auf fremde Vorbilder. Am bekanntesten waren seine beiden Stücke „Les folies de Cardénio“ und „La Filis de Scire“. Das erstere, ein Lustspiel, ist die dramatische Bearbeitung einer Episode des „Don Quixote“ (Th. I. Kapitel 23, 24, 27), und der edle Ritter von La Mancha musste darin die Rolle des Matamore spielen (1629). Das zweite Stück ist dagegen nach dem, in Italien, dem „Pastor fido“ gleich geschätzten, Schäferschauspiel „La Filli di Sciro“ von Guidobaldo Bonarelli (1563 — 1608) gearbeitet. Auch nach Pichou's Tod standen seine Stücke noch längere Zeit auf dem Repertoire der französischen Schauspieltruppen, wie uns Scudéry in einem Lustspiel mittheilt**). Die Sprache derselben ist jedoch schwerfällig, oft unklar und unverständlich, und wirkt durch die Jagd nach Pointen doppelt ermüdend***). Der Held des erstgenannten Lustspiels, Cardénio, ist während zweier Acte wahnsinnig und behandelt die Menschen, die ihm in der Wildniss begegnen, unter andern Sancho Pansa, sehr unglimpflich. Der Wahnsinn war damals ein beliebtes Auskunftsmittel der Dramendichter; die Helden der Stücke verfielen mit der grössten Leichtigkeit in diese Krankheit, in der sie dann meist allerlei erheiterndes

---

*) Vergl. Les frères Parfaict V. 148. Titon du Tillet, Le Parnasse français p. 234, u. Th. I. meines Werks. S. 323.

**) Scudéry, la comédie des comédiens. 1634. 2. Act.

***) Man sehe z. B. Les folies de Cardénio I. 3. 5, wo Cardénio in einem Monolog sagt:

> Que mon impatience éprouvera d'ennuis
> Et qu'en si peu de jours je souffrirai de nuits!

oder als Beispiel der verworrenen Constructionen: I. 3. 63:

> Sa haine ne sera qu'une heureuse matière
> A la fidélité que je vous garde entière.

Unheil stifteten, wurden aber, sobald es galt, mit nicht minderer Schnelligkeit wieder geheilt. Wir werden der Tollheit als Lustspielmotiv noch öfter begegnen.

Auch der Advocat am Pariser Parlament, Antoine Maréchal, reihte sich unter die Theaterdichter, doch datiren nur zwei seiner Stücke, „L'inconstance d'Hylas" (1630) und „La soeur valeureuse" (1633) aus der Zeit vor dem „Cid"; seine meisten Arbeiten und darunter seine besseren Werke, wie „Le railleur", erschienen später und weisen schon den Einfluss Corneille's auf*).

Bekannter war Gautier de Costes, sieur de La Calprenède**) (1610—1663). Er war auf dem Schloss Toulgon in der Nähe der Stadt Sarlat in der Dordogne geboren. Er selbst nannte sich gern einen Gascogner, und scheint in seinem Charakter auch viele Züge dieses Stamms gehabt zu haben. Als adliger Junker kam er nach Paris, wo er in die Leibgarde des Königs trat und bald durch seine flinke Zunge und die Kunst, schnurrige Anecdoten zu erzählen, sich die Gunst der Hofdamen und der Königin erwarb. Seine Bildung hatte er, wie er in der Widmung seiner ersten Tragödie erzählt, hauptsächlich dem Amadis zu verdanken, und mit diesem leichten ästhetischen Wissen ausgerüstet, wagte er sich im Jahre 1635 mit einem historischen Trauerspiel hervor, „La mort de Mithridate" ***). Mithridates spricht darin wie ein Capitan der Komödie, aber Beweise von seiner Thatkraft gibt er nicht. Sein Sohn Pharnaces fällt von ihm ab und kämpft auf Seiten der Römer. Das Stück lässt trotz aller Schwächen einiges Talent erkennen. Die beiden Frauenrollen, die sich darin finden, erregten Bewunderung. La Calprenède zeichnete die eine, Hypsicratée, die Gemahlin des Mithridates, als eine Amazone, die sich muthig in den Kampf stürzt und die Feinde in die Flucht schlägt; die zweite, Bérénice, ist die sanfte und bei aller Milde doch feste Frau des Pharnaces. Trotz ihrer Liebe zu diesem folgt sie ihm nicht. Sie bleibt bei Mithridates, der in Sinope belagert wird, und die Unterredung, die sie mit ihrem Gatten hat, und

---

*) Parfaict IV. 496.

**) Das s in Costes ist auszusprechen.

***) Gedruckt 1637 zu Paris bei A. de Sommaville.

in der sie ihn von seinem verderblichen Weg zurückzurufen trachtet, galt als der Glanzpunkt des Stücks. Und es liegt allerdings eine gewisse dramatische Kraft in ihren Worten, wenn sie auch rauh und ungelenk sind.

„Dir, meinem Gatten, bin ich Treue schuldig,
Doch hab' ich königlichen Sinn, du weisst's.
— — — — — — — — — — — —
Zieh hin bis in die fernsten Länder, wo
Der Strahl der Sonne kaum den Menschen leuchtet;
Verbreite Schrecken bis ans End' der Welt,
Wo nur der Himmel deine Schritte hemmt;
Erhebe dich zum Kampfe mit dem Schicksal,
Und siehst du mich nicht stets an deiner Seite,
Dann magst du glauben, dass ich dich nicht liebe!
Doch wenn du gegen deinen Vater dich
Mit Rom verbündest, nach dem Throne strebst,
Den tödten willst, der dir das Leben gab —
Soll ich auch dann dein Beispiel noch befolgen?
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — Ich flehe
Für deine Schwestern, deinen Vater, mich —
Doch mehr als für uns alle, flehe ich
Für dich!" *)

Pharnaces kann nicht mehr zurück, er ist in der Hand der Römer, und so fällt der König von Pontus. Sinope wird von den

---

*) La Calprenède, La mort de Mithridate III. 3:
Bérénice:
Je sais ce que je dois à la foi conjugale,
Mais sache que mon âme est une âme royale.
— — — — — — — — — — — —
Va porter la terreur aux lieux plus retirés
Que le flambeau du jour ait encor éclairés.
Rends des cieux seulement tes conquêtes bornées,
Arme-toi, si tu veux, contre les destinées:
Et si tu ne me vois compagne de tes pas,
Publie hardiment que je ne t'aime pas.
Mais servir les Romains contre ton propre père
Usurper par sa mort un trône héréditaire,
Tenir le jour de lui, le lui vouloir ôter,
Juges-tu qu'en cela je te doive imiter?
— — — — — — — — — — — —
Je parle pour tes soeurs, pour ton père et pour moi,
Et bien plus que pour nous, je demande pour toi.

Feinden erstürmt. In seinem Thronsaal zeigt sich Mithridates im letzten Act umgeben von seiner ganzen Familie. Seine Frau und seine Töchter flehen ihn um Gift an, das er ihnen auch endlich gibt, und an dem sie nach schwerem Todeskampf auf der Bühne sterben. Auch Bérénice folgt ihnen und nimmt Gift. Mithridates selbst besteigt dann seinen Thron, und lässt sich von einem getreuen Diener in dem Augenblick durchbohren, da Pharnaces auf der Schwelle erscheint. Natürlich wirkt dieser Anblick erschütternd auf den Empörer und auch dieser will sich umbringen, wird aber noch rechtzeitig zurückgehalten, und damit endet das Stück.

Ermuthigt von dem Erfolg seines ersten Versuchs, verfasste La Calprenède im Jahr 1636 — dem Jahr des „Cid“ — eine Tragikomödie, „Bradamante“, die überaus schwach war, und im nächsten Jahr ein nicht minder trauriges Schäferdrama voll Affectation und hohler Phraseologie, „Clarionte“. Prinz Fidamant von Majorca bemerkt in einem wilden Wald Inschriften auf einem Felsen, und weiterhin, in Baumrinden eingeschnitten, Verse, in welchen eine unglückliche Seele den Wandrer bittet, er möge sie nicht beunruhigen. So lang eine unglückliche Seele noch zierliche Verse in Baumrinden schneidet, sollte man denken, dass sie ihr Weh zu tragen weiss. Fidamant wird jedoch von der beredten Bitte gerührt, umsomehr als er noch ein Grabdenkmal findet mit der Inschrift:

Un corps erre dans les déserts
Dont l'âme est ici renfermée.

Das klingt wie ein Neckräthsel, aber die Aufklärung wird bald gegeben. Die Prinzessin Rosimène von Sardinien hat mit ihrem Bräutigam, dem Prinzen Clarionte von Corsica, auf der Reise nach dessen Heimat Schiffbruch an der Küste von Majorca erlitten. Auf dieser Insel herrscht der grausame Brauch, jedes Jahr die schönsten Menschen den Göttern in feierlichem Opfer darzubringen. Clarionte ist ergriffen worden, und Rosimène, die sich hat retten können, hat dem Opfertod ihres Geliebten aus der Ferne beigewohnt. Ihm gilt das Denkmal. In einem Monolog gibt Rosimène ihrem Kummer Ausdruck, und wendet sich an ihre Augen:

Ihr, meines grausen Unglücks erster Anstoss,
Vergiesst, ihr Augen, all mein Herzensblut!
Und wenn mein Blut euch nicht genügen kann,
Gebt noch mein Herz — doch nein, ihr könnt es nicht*).

In diesem Ton geht es fort bis der fünfte Act zu einem glücklichen Ende führt; denn Clarionte, der heiss beweinte, ist nicht geopfert worden, sondern findet nach mancherlei Abenteuern seine Rosimène wieder. Von den andern Dramen La Calprenède's ist noch der „Comte d'Essex" zu nennen, der 1639 aufgeführt wurde, und als des Dichters beste Arbeit galt. Mit ihm aber stehen wir schon in der folgenden Periode, in der Corneille unbestritten die Führerschaft hat. Wir werden von Calprenède noch zu reden haben, da er sich später vom Theater abwandte und durch mehrere Romane hohen Ruhm bei seinen Zeitgenossen erwarb.

Grössere Aufmerksamkeit als die eben Genannten verdienen Du Ryer und Rotrou, welche neben Corneille auch später mit Erfolg ihre Dichtungen aufführen liessen. Besonders Rotrou war mit Corneille befreundet. Anfangs arbeitete er in der gewöhnlichen, bereits geschilderten Weise, bald aber beugte er sich willig vor der Grösse seines Freunds und suchte ihm zu folgen. Du Ryer und Rotrou werden wir noch später begegnen. Hier, wo es zunächst gilt, den Zustand des Theaters und den Charakter der dramatischen Dichtung vor dem Erscheinen des „Cid" zu schildern, müssen wir uns vor allem mit Scudéry und Tristan l'Hermite beschäftigen.

Scudéry hat es verstanden, die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen zu erzwingen. Obwohl er weniger poetische Begabung hatte, als mancher, der vor ihm zurückstehen musste, verstand er es doch, sich geltend zu machen und sich sogar ein Plätzchen in der Literaturgeschichte zu sichern. Er machte zu rechter Zeit so gewaltigen Lärm, dass man ihn weithin hören musste.

---

*) La Calprenède, Clarionte I. 2.
Vous, les premiers auteurs de ma perte funeste,
Versez, mes yeux, versez tout le sang qui me reste,
Et si même mon sang ne le contente pas,
Donnez encor mon coeur, mais vous ne pouvez pas.

Scudéry stammte aus einer adligen Familie, die in dem Städtchen Apt in der Provence ihren Sitz hatte. Der Vater war Soldat im Dienst des Königs, und sein Beruf führte ihn nach Le Hâvre in der Normandie, wo er sich mit einem Fräulein aus wohlhabender Familie, der Tochter eines Herrn de Brilly, vermählte. Dort wurde ihm auch das Geschwisterpaar geboren, das die Literatur des 17. Jahrhunderts mit mannichfachen Werken bereichern sollte und lange Zeit sich im Glanz des Ruhms und der Popularität sonnen durfte.

Georges de Scudéry, der ältere, erblickte das Licht der Welt im Jahr 1601 und lebte bis 1667; seine um sechs Jahre jüngere Schwester Madeleine sah noch den Beginn des folgenden Jahrhunderts (1607 — 1701). Georges, mit dem wir es hier zunächst zu thun haben, war trotz seiner Geburt auf normännischem Boden ein ächter Südländer: sanguinisch, schlagfertig und schnellen Geistes. Das rege Treiben der Handelswelt, der Blick auf die weite See, die wechselnden Scenen im Hafen seiner Geburtsstadt mögen bei ihm den Hang zum Abenteuerlichen und Romantischen, der ihn charakterisirt, noch beonders verstärkt haben. In seinem Auftreten erinnerte er gelegentlich wohl an den Capitan der Komödie.

Dem Beispiel seines Vaters folgend, nahm er in seiner Jugend Kriegsdienste und trat in die königliche Garde ein. Von seinen Kriegsthaten wissen wir nicht viel; Scudéry spricht zwar gern und oft von ihnen in seinen Schriften, doch hält er sich in Allgemeinheiten, um der Phantasie seiner Freunde keinen Zwang aufzuerlegen. Jedenfalls verzichtete er frühzeitig auf militärischen Ruhm, denn er verliess den Dienst schon im Jahr 1630, um sich ausschliesslich der Dichtkunst zu widmen. Mit wahrem Heldenmuth stürzte er sich auf das Drama, und verfertigte im Lauf von acht Jahren (1629—1636) zehn Tragödien, Komödien, und Schäferschauspiele. Bald stand er in der ersten Reihe der Dichter, die um jene Zeit für die Bühne arbeiteten. Als er sein Lustspiel „Le trompeur puni“ im Druck herausgab, zierte er das Büchlein mit seinem Bildniss, um welches die bescheidnen Worte zu lesen waren:

Et poète et guerrier
Il aura du laurier*).

Zwar bemühte er sich, auf den literarischen Ruhm, den er erwarb, geringschätzend herabzublicken; denn als ritterlicher Herr hielt er es für seine Pflicht, jegliche Gelehrsamkeit zu verachten und um so mehr auf seine Kriegsthaten zu pochen. Ein rechtschaffen gesinnter Junker durfte nicht viel gelernt haben, und wenn dies ausnahmsweise doch einmal der Fall war, musste er sein Wissen wenigstens zu verbergen suchen. So rühmt sich denn auch Scudéry in der Vorrede zu „Lygdamon“ seiner Unwissenheit und prahlt, er habe mehr Lunten als Kerzen verbrannt**). Die Grosssprecherei war ein Hauptzug in seinem Charakter. Darum betonte er auch in der erwähnten Vorrede, dass er sein Werk dem Buchhändler überlassen, aber nicht verkauft habe. Ein solcher Handel schien in jenen Kreisen unwürdig, während es für anständig galt, für die Widmung eines Gedichts von einem hohen Herrn ein huldvolles Geschenk anzunehmen.

Wie Scudéry als Raufbold gegen Corneille auftrat, als er sich durch den Erfolg des „Cid“ in seinem Ruhm bedroht hielt, wird noch ausführlich berichtet werden. Die anfängliche Freundschaft der beiden Männer verwandelte sich in unversönliche Abneigung. Wir haben indessen keinen Grund, neben der Eifersucht noch gemeine Beweggründe für diese Kampflust bei Scudéry vorauszusetzen, und etwa zu glauben, dass er sich die Gunst Richelieu's habe erwerben wollen. Was man sonst vom Charakter Scudéry's weiss, berechtigt nicht zu solcher Hypothese. Er war einer der Wenigen, welche Théophile de Viau in seinem Unglück nicht verliessen und sich nicht scheuten, ihre Freund-

---

*) Le trompeur puni ou l'histoire septentrionale. Tragicomédie par Mr. de Scudéry. A Paris, chez Antoine de Sommaville 1635. in 4°.

**) Préface zu „Lygdamon“: ... La profession que je fais, étant toute pleine de franchise, m'oblige à porter le coeur sur les lèvres et à t'avertir que dans la musique des sciences je ne chante que par nature.“ Vergl. den ersten Abschnitt dieses Bands. S. 42. ff. Cyrano Bergerac lässt in seinem „Pédant joué“ I, 1, den renommistischen Junker Chateaufort ausrufen: „Des lettres! Ah, que me dites-vous? des âmes de terre et de boue pourroient s'amuser à ces vétilles, mais pour moi je n'écris que sur les corps humains.“

schaft für ihn offen zu zeigen. Wenige Jahre nach dem Tod des unglücklichen Dichters besorgte er eine Ausgabe seiner Werke, mit einem von ihm verfassten Gedicht, „Le tombeau de Théophile“, als Einleitung *). Ebenso erzählt man von seinem uneigennützigen und charakterfesten Verhalten gegenüber der Königin Christine von Schweden, die ihn durch das Versprechen eines hohen Geschenks veranlassen wollte, den Namen eines ihr missliebig gewordenen Grafen de la Gardie aus seinem Epos „Alaric“ zu streichen. Scudéry antwortete auf diese Mittheilung in seiner hochtrabenden Manier, dass er den Altar, auf dem er einmal geopfert habe, nicht zerstören könne. Aber von dem Pathos abgesehen, muss der Zug bei Scudéry um so mehr gefallen, als der Dichter durchaus nicht in glänzenden Verhältnissen gelebt zu haben scheint**).

Mit seiner thörigten Feindschaft gegen Corneille hat sich Scudéry selbst sehr geschadet, und eine vorurtheilsfreie Prüfung seiner Leistungen erschwert. Als Corneille's Ruhm einmal fest stand, sah man in Scudéry nicht mehr einen literarischen Gegner, sondern nur noch einen kleinlichen Neider, und die neue literarische Schule, die von Boileau geführt wurde, sah in ihm den Sündenbock, an dem sie ihren Muth kühlen konnte, und der für alle Collegen büssen musste. Scudéry war nicht besser und nicht schlechter, als mancher andre Dichter jener Zeit, der unangefeindet blieb. Aber freilich, Niemand wusste auch, so wie Scudéry, durch sein Auftreten den Spott zu wecken und die Kritik zu reizen. Einer der Getreuen des Hauses Rambouillet, in dem seine Schwester Madeleine besonders gern gesehen war, erhielt er auf Verwendung der Marquise im Jahre 1643 von der Königin-Regentin den Posten eines Gouverneurs von Notre-Dame de la Garde bei Marseille. Das brachte ihm wohl nur eine kleine Besoldung, aber statt so wenig als möglich davon zu reden, erlaubte er sich, gelegentlich eine übertriebene Schilderung des genannten Forts zu geben; dafür brachten nun ein paar gute

*) Ueber Theophile s. Band I, S. 309. Die von Scudéry besorgte Ausgabe der Werke Theophile's erschien 1632 zu Rouen.

**) Vergl. Parfaict, hist. du th. français IV. 439.

Freunde, Chapelle und Bachaumont, in ihrem witzigen Reisebericht aus dem Süden von Frankreich eine boshafte Beschreibung dieses wichtigen Postens. Auf der Anhöhe, die sich südlich von Marseille erhebt, und von der sich ein bezaubernder Rundblick auf die alte geschäftseifrige Phokäerstadt und das blaue Mittelmeer eröffnet, steht heute eine prächtige Kirche, welche den provençalischen Schiffern von Weitem schon als Wahrzeichen und hoffnungkündender Gruss der Heimath erscheint. Damals erhob sich dort ein von Franz I. erbautes Fort, welches eine alte aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Kapelle umschloss. Das Fort mag verfallen gewesen sein, aber die beiden Reisenden übertreiben absichtlich, wenn sie auf der Höhe nur einen verfallenen Thurm gefunden haben wollen, dessen Bewachung einem, wie sie behaupten, auf die Thür gemalten Soldaten übergeben gewesen wäre. Auch berichten sie von der Inschrift, die sie gelesen haben wollen:

„Portion de gouvernement
A louer présentement“ *).

*) S. Chapelle et Bachaumont, Oeuvres. Nouvelle édition, précédée d'une notice par M. Tenant de Latour. Paris chez P. Jannet. 1854. (Bibliothèque elzévirienne) p. 89:

C'est Notre-Dame de la Garde,
Gouvernement commode et beau,
A qui suffit, pour toute garde,
Un Suisse avec sa hallebarde,
Peint sur la porte du château.
— — — — — — — —
Aussi voyons-nous que nos rois,
En connoissant bien l'importance,
Pour le confier ont fait choix
Toujours de gens de conséquence,
De gens pour qui, dans les alarmes,
Le danger auroit eu des charmes,
De gens prêts à tout hasarder,
Qu'on eût vu longtemps commander,
Et dont le poil poudreux eût blanchi sous les armes.

Nach diesen beissenden Versen fahren die Reisenden in Prosa weiter fort: „Une description magnifique, qu'on a faite autrefois de cette place, nous donna la curiosité de l'aller voir. Nous grimpâmes plus d'une heure avant que d'arriver à l'extrémité de cette montagne, où l'on est bien surpris de ne trouver qu'une méchante masure tremblante, prête à tomber au premier vent. Nous

Doch stammt diese Satire erst aus späterer Zeit (1656), und Scudéry's Ruf als Dichter blieb lange unangetastet. Noch im Jahr 1650 wurde ihm die Ehre zu Theil, in die Akademie berufen zu werden. Um diese Zeit fällt aber auch ein Wendepunkt in seinem Leben. In den Unruhen der Fronde stellte er sich auf die Seite des revoltirenden Adels, und wurde dafür nach dem Sieg der königlichen Partei auf einige Jahre in die Normandie verwiesen. Er hatte gerade ein Epos, „Alaric“, veröffentlicht, mit dem er neue Lorberen zu gewinnen hoffte, und musste nun seinen Gegnern den Platz räumen. Als er nach einigen Jahren (1661) die Erlaubniss erhielt, nach Paris zurückzukehren, fand er die Verhältnisse sehr zu seinen Ungunsten geändert. Der König bewilligte ihm zwar eine Pension, aber die Anerkennung, die ihm früher nie gefehlt hatte, fand sich nicht wieder ein. Das Reich der Precieusen war bedroht; der Geschmack stand im Begriff, eine entschiedne Wandlung zu machen. Eine neue Schule erhob in der Literatur ihr Haupt, und man sprach von kecken jungen Männern, von Boileau, Molière und andern, die es wagten, Autoritäten wie Chapelain und Scudéry zu verspotten*).

Uns gilt es hier zunächst, Scudéry als dramatischen Dichter kennen zu lernen, und zwar wollen wir die Schauspiele prüfen, die er in seiner Jugend im Wettstreit mit Corneille vor dessen „Cid“ verfasste**).

---

frappâmes à la porte, mais doucement de peur de la jeter par terre, et après avoir heurté longtemps, sans entendre même un chien aboyer sur la tour,

Des gens qui travaillaient là proche
Nous dirent: Messieurs, là dedans
On n'entre plus depuis longtemps.
Le gouverneur de cette roche,
Retournant en cour par le coche,
A depuis environ quinze ans
Emporté la clé dans sa poche.

*) Man vergl. noch Parfaict IV. 430. Niberon, mémoires t. XV.

**) Folgendes ist die Liste dieser Dramen: 1629: Lygdamon et Lydias ou la ressemblance, tragicomédie; 1631: le trompeur puni ou l'histoire septentrionale, tragicomédie; 1632: le vassal généreux, tragicomédie; 1634: la comédie des comédiens, poëme de nouvelle invention; 1635: Orante, tragicomédie; le fils supposé, comédie; le prince déguisé, tragicomédie; 1636: la mort de César, tragédie; Didon, tragédie; L'amant liberal, tragicomédie.

Sein erstes Stück war „Lygdamon“. Er dramatisirte darin eine Episode der „Asträa“, und in dem Vorwort, mit welchem er es begleitete, als es im Druck erschien, brüstete er sich mit dem grossen Erfolg, den seine Dichtung bei Hof und bei den öffentlichen Vorstellungen gefunden hätte. Sein nächstes Stück, „Le trompeur puni“, hat er gar aus zwei verschiednen Erzählungen zusammengesetzt. Er benutzte abermals eine Erzählung in „Asträa“ und erweiterte sie, indem er eine Geschichte aus „Polexandre“, einem Roman Gomberville's, mit einflocht*). Doch gelang es ihm nicht, diese beiden Theile zu einem wirklichen Ganzen zu verschmelzen. Die Manier des Lygdamon und des Trompeur ist dieselbe; sie erinnert noch an die Hardy'sche Weise, obwohl sich Scudéry auch öfters in geziertem Wesen gefiel, und man ihm Marinismus vorwarf**). Da Scudéry aber auch noch später auf das zweite der genannten Stücke als eine ganz besonders gelungne und beliebte Dichtung pochte, so wollen wir es etwas eingehender betrachten. Die Vergleichung der Jugendwerke Corneille's mit den Stücken der gleichzeitigen Dichter wird dadurch wesentlich gefördert.

Der „Trompeur“ spielt in den ersten drei Acten am Hof des Königs von England. Eine edle Dame, Nérée, und der nicht minder edle Arsidor sind durch innige Liebe mit einander verbunden. Doch ein andrer Ritter, Cléonte, gibt deshalb die Hoffnung nicht auf, Nérée für sich zu gewinnen, und sollte er auch falsche Mittel anwenden. Einsam irrt er in dem Wald umher, ein klagender Celadon; er weint und denkt dabei an die Ueberraschung der Göttin Thetis, wenn sie das Wasser des Bachs, an dessen Ufern er wandelt, mit einem Male salziger finde als die Woge des Meers. Zu seiner Freude sieht er die Dame seines Herzens mit ihrer Vertrauten, Clarine, nahen. Es entspinnt sich zwischen ihnen ein scharfes Wortgefecht. Nérée weist Cléonte entschieden ab, und dieser beschliesst nun, sich des edlen Wilds

*) Ueber Gomberville s. Band I, S. 224.

**) Siehe „Lettre du désintéressé au sieur Mairet“ in dem Streit über den „Cid“. Der Verfasser sagt in jener Schrift: „je ne blâme pas Mr. de Scudéry de savoir si bien son cavalier Marin“.

mit List zu bemächtigen. Darauf kommt Arsidor, der in süssem Liebesflehen sich an seine Dame wendet, während Cléonte bescheiden mit der Gesellschafterin zur Seite tritt. Arsidor's Schmeichelworte sollen Nérée sehnsüchtig stimmen und sie seinen Wünschen willfährig machen:

„Komm, schöne Göttin, blick in diese Quelle,
Wo sich der Bäume zarte Linien spiegeln;
Gestatte, dass in dieses Baches Silber
Mit ems'ger Sorge reines Gold ich mische.
Netzt hochbeglückt die Woge Deine Locken,
Glänzt sie dem Sand gleich, den der Tajo führt.*)

Nérée widersteht, aber Arsidor wird dadurch um so wärmer. Er will sie in eine verschwiegne Grotte geleiten:

Sieh alle Thiere, die im Walde leben,
Die in der Luft, die in dem Meere wohnen,
Kurz alles, was sich regt auf dieser Welt,
Und sei es wilder, finstrer als das Meer —
Zur Liebe zwingt sie alle die Natur!
Blick hin auf diesen Stein, den liebevoll
Mit hundert Armen jetzt der Epheu hält,
Sieh diesen Weinstock, dessen Zweige zittern,
Weil er die Trennung von den Ulmen fürchtet.**)

---

*) Le trompeur puni I. 3. 19 ff.:
Viens, ma belle déesse, et vois dans cette fontaine,
Ces arbres d'alentour tracer leur ombre vaine;
Souffre qu'en ce ruisseau, par un soin diligent
Je fasse parmi l'or distiller de l'argent,
Que lavant tes cheveux, cette onde ait l'avantage
De prendre la couleur du beau sable de Tage.
Die Verse machen einen doppelt peinlichen Eindruck, weil ein gezierter Gedanke in unbeholfener Sprache ausgedrückt ist.

**) Le trompeur puni I. 3:
Vois tous les animaux qui vivent dans les bois,
Ceux qui volent en l'air, ceux qui nagent en l'onde,
Bref, tous les habitants qui demeurent au monde,
Fussent-ils plus cruels et plus sourds que la mer,
La nature les pousse et les force d'aimer.
Tourne, tourne les yeux, regarde cette pierre,
Qu'étreint avec cent bras un amoureux lierre;
Vois cette vigne ici, dont les faibles rameaux
Tremblent, de peur qu'elle a de quitter ses ormeaux.

Trotz dieses Aufgebots rhetorischer Kunst erlangt Arsidor nichts, und Nérée verabschiedet sich von ihm. Cléonte aber beginnt nun sein trugvolles Werk. Er tritt zu Arsidor heran, lächelt mitleidig über dessen Liebeswerbung, und rühmt sich endlich der Gunst, mit der ihn Nérée beglücke. Sie habe ihm sogar versprochen, ihn die nächste Nacht in ihr Haus einzulassen und er lädt seinen bestürzten Freund ein, sich zur bestimmten Stunde von der Wahrheit dieser Mittheilung zu überzeugen; er werde sehen, wie das Thor sich ihm öffne. Eine kleine Zwischenscene führt darauf an den Hof des Königs von Dänemark, der seinen Willen kund thut, eine Botschaft nach England zu senden und für Alcandre, den er vor allen seinen Rittern liebt und der solche Zuneigung verdient, bei seinem königlichen Bruder um die Hand Nérée's zu bitten. Dann aber führt die Handlung gleich wieder nach England zurück, in die Wohnung Nérée's, die sich rüstet, zum Schloss des Königs zu fahren, wo sie erwartet wird*). Der Schluss des Acts zeigt dann Cléonte und Arsidor auf der Strasse vor dem Hause der Nérée. Es ist dunkel, und Arsidor muss sich in gebührender Entfernung halten. Cléonte gibt ein Zeichen und tritt dann unter das Thor, aber nur, um sich im Schatten der Nacht unbemerkt davon zu schleichen. Arsidor, leichtgläubig wie die Liebhaber der damaligen Komödie nun einmal sein müssen, ist von dem Leichtsinn und der Untreue der Geliebten überzeugt und flucht ihr in absonderlicher Weise**).

---

*) Le trompeur puni I. 6. Scudéry bemüht sich, die Scene zu beleben und den Dialog der Unterhaltung des wirklichen Lebens zu nähern. Die Scene schliesst mit den Versen:

Clarine:

„Oyez, que le cocher, pratiquant sa science,
Fait preuve à coup de fouet de son impatience,
Craignons de le fâcher, ces gueux sont arrogants.“

Nérée:

Ça, ma coiffe, mon masque, un mouchoir et des gants.

**) Le trompeur puni I. 7 am Schluss:
Et conjure le ciel de châtier tes ruses,
Et qu'au bout de neuf mois toi-même tu t'accuses.

Alle diese Vorgänge finden sich in dem ersten Act zusammengedrängt. Der folgende enthält zunächst nur Liebesklagen. Zuerst hören wir Nérée, die sich das Benehmen Arsidor's nicht erklären kann. Sie begreift nicht, warum er sie vermeidet, und in ihrer Bekümmerniss ergeht sie sich in den landläufigen schwärmerischen Redensarten von dem Bach, den sie mit ihren Thränen schwellen machen wird, dass er schneller fliesse. Ja sie bedroht das arme Wasser mit dem Tod durch das Feuer ihrer Liebe *). Nicht minder geziert und für uns ergötzlich ist ein Monolog Arsidor's, der in bewegten Stanzen erklärt, dass er Nérée nicht mehr lieben will, und doch fühlt, dass er nicht von ihr lassen kann. „Du unbeherztes Herz!“ ruft er aus, „du bist so schwach, dass ich vergebens dich zu heilen suche. So verlass mich denn, zieh hin, eile ihr nach, der Undankbaren, die dich verwundet hat!“ **). Wie weit scheinen wir hier noch von dem wahren Drama entfernt zu sein!

Bis dahin ist nur Arsidor durch die Kunst Cléonte's umgarnt worden; jetzt soll auch Nérée an die Untreue ihres Geliebten glauben. Cléonte erzählt seinem Freund, der König wünsche einer ihm theuren Dame zu schreiben, und ihr zu danken für alle Liebe und Güte, die sie ihm bewiesen habe. Diesen Brief

---

*) Le trompeur puni II. 1. 31 ff.:

Ruisseau qui murmurez, si c'est de mon audace,
Gardez d'en gazouiller quand mon Arsidor passe,
Et si tu fuis d'ici de peur d'en discourir,
Je verserai des pleurs pour t'aider à courir:
Mais si ton flot ne coule et ne se précipite,
Que pour voir mon amant en son humeur dépite,
Je jure qu'aussitôt comme tu l'auras dit,
Si le feu dessus l'eau peut avoir du crédit,
Que celui dont je sens la force souveraine
Brûlera tes poissons jusqu'au fond de l'arêne.

Nach solchen Reden fallen Ausdrücke wie der folgende (II. 1. 4) in dem Mund Nérée's um so stärker auf:

Je ne saurais trouver quelle mouche le pique.

**) Le trompeur puni II. 3 fünfte Strophe:

Coeur sans coeur, rempli de faiblesse,
Que je tâche en vain de guérir,
Sors, quitte-moi, va-t-en courir
Après l'ingrate qui te blesse.

zu verfassen, habe er Auftrag erhalten, und er wisse sich nicht zu helfen. Arsidor, der ein guter Stilist zu sein scheint, schreibt ihm den gewünschten Brief, welcher, wie man gleich ahnt, in einer der nächsten Scenen bei Nérée als Beweismittel gegen den Schreiber dient. So ist die Erbitterung endlich gegenseitig. Im dritten Act erscheint Nérée sehr leidend. Bei Arsidor siegt das Mitleid über den Unwillen; er besucht die Kranke, die er einst so heiss geliebt, und die Missverständnisse klären sich schnell auf. Arsidor fordert nun den falschen Freund zum Zweikampf und ersticht ihn. Der Betrüger ist bestraft und das Stück könnte somit schliessen. Eine neue Geschichte reiht sich aber in den folgenden Acten an, welche die ferneren Prüfungen des Liebespaars schildern. Denn während Arsidor wegen seines Duells nach Dänemark flüchtet, wird Nérée trotz ihres Sträubens auf Befehl des Königs dem dänischen Gesandten als Braut für Alcandre mitgegeben. Arsidor hat bei einem armen Wirth Unterkunft gefunden. Er ergeht sich beim Beginn des vierten Acts in einem Wald und hängt seinen düstern Gedanken nach, die er in einem Monolog mittheilt. Er hat von dem Verlöbniss Nérée's gehört und plant den Tod seines Rivalen. Sein Sinnen wird durch eine Kampfscene unterbrochen; Arsidor bemerkt einen Ritter, der, von Bewaffneten überfallen, nahe daran ist, zu unterliegen, eilt ihm zu Hilfe und rettet ihn. Der fremde Ritter bittet um die Freundschaft seines Retters, verspricht ihm jegliche Unterstützung für seine Pläne, und ersucht um einen Besuch in der Stadt. Zugleich schenkt er ihm sein Bildniss, damit sie sich leichter wieder erkennen. Von dem Wirth, dem er gleich darauf das Bild zeigt, vernimmt Arsidor mit Schrecken, dass er Alcandre gerettet hat. So entspinnt sich ein neuer Conflict. Soll Arsidor in seinen Mordplänen beharren? soll die neue Freundschaft siegen? Er begibt sich in die Stadt, ohne einen festen Entschluss gefasst zu haben. Dort erwarten ihn die grössten Ehren, und es kommt endlich zu einer offenen Erklärung zwischen den beiden Männern. Alcandre und Arsidor sind Muster von Edelsinn und Ritterlichkeit. Ein Wettstreit entsteht zwischen ihnen, wer von ihnen sterben soll, um den andern glücklich zu machen. Der natürliche Gedanke, das Mädchen entscheiden zu lassen, kommt ihnen nicht. Alcandre hat die ihm bestimmte Braut

noch nicht einmal gesehen; an ihm wäre es zunächst, das Liebesglück seines Freunds nicht zu stören. Aber warum er deshalb sterben will, das konnten nur die empfindsamen Seelen jener Zeit, die schwärmerischen Leser und Leserinnen der Ritter- und Schäferromane des siebzehnten Jahrhunderts begreifen. Genug, die beiden Freunde kommen endlich überein, dass das Schwert zwischen ihnen entscheiden soll. Sie umarmen einander tief gerührt. „Adorable ennemi!" seufzt Arsidor, und Alcandre antwortet entzückt: „Rival que je chéris!" Ja, Arsidor erhebt sich zu dem Wunsch:

„Könnt' eine Frau zwei Gatten sich vermählen!
Das ist kein wahrhaft Gut, was man allein
Besitzt." *)

Alcandre erwirkt bei dem König die Erlaubniss für Arsidor, einen ernsten Zwist mit einem Unbekannten im Zweikampf ausfechten zu dürfen. In feierlicher Versammlung, welche der Herrscher selbst mit seiner Gegenwart beehrt, erscheinen zwei Ritter mit herabgelassenem Visir. Der Kampf beginnt; da strauchelt der eine Kämpfer und fällt zu Boden. Der andre will dem Zufall nicht den Sieg verdanken, er hält inne und reicht seinem Gegner das Schwert zur Fortsetzung des Kampfs. Allein ein so grossmüthiges Anerbieten wird nicht angenommen. Der Ritter, der zu Boden gestürzt ist, erklärt sich für überwunden und schlägt sein Visir zurück: der König erkennt zu seinem Schrecken Alcandre. In diesem Augenblick meldet man die Ankunft Nérée's, die man unterwegs nur mit Mühe abgehalten hat, den Tod in den Fluten zu suchen. Der König gebietet Arsidor, für einige Augenblicke das Visir wieder zu schliessen, und empfängt Nérée mit der Nachricht, ihr Arsidor sei im Kampf gegen den mit geschlossenem Visir dastehenden Ritter gefallen. Eine ähnliche Täuschung erlaubt sich der König Don Fernand in Corneille's „Cid". In solchen Scenen, die man aus den Romanen herübernahm, fand man ein gutes Mittel, noch vor dem Schluss des

---

*) Le trompeur puni V. 3:
„Que ne peut une fille épouser deux maris!
Le bien n'est pas vrai bien qui ne se communique!"

Stücks einen starken Effect anzubringen. Im „Cid“ hat der König indessen doch einen Grund, warum er sich den grausamen Scherz gestattet, in dem Stück Scudéry's aber liegt nicht der mindeste Anlass dazu vor. Nérée erklärt dem fremden Ritter sogleich, dass er ein Tiger sei, dem sie die Augen ausreissen werde, und ihre Ueberraschung ist gross, als gleich darauf Arsidor sich zu erkennen gibt. Der dänische König erklärt, bei seinem „Bruder von England“ eine Fürbitte für das schwergeprüfte Paar einlegen zu wollen, und für den unwahrscheinlichen Fall, dass die erbetne Gnade nicht gewährt werde, sichert er ihm schon jetzt eine neue Heimat in seinem Land zu. Er schliesst mit den Worten:

Et soyez un exemple à la postérité
De traverses d'amour et de prospérité.

Die kurze Inhaltsangabe des Stücks genügt, die Manier Scudéry's kenntlich zu machen. Wie der „Trompeur puni“ in seiner Composition schwach ist, so sind es auch die andern dramatischen Werke Scudéry's. Sie gefielen aber durch mehrere Eigenschaften, die sie ihren Zeitgenossen besonders empfahlen. Das grosse Publikum reizten sie durch die rasche Folge von überraschenden Abenteuern und spannenden Ereignissen. Die Energie, mit welcher der Verfasser seine Stücke führte, wäre jederzeit anzuerkennen, musste aber damals doppelte Wirkung machen. Den Beifall der Gebildeten erwarb er andrerseits durch seine oft gekünstelte Sprache, und den Versuch, in seinen Hauptpersonen die Anschauungen der Zeit über Liebe und Ritterthum zur Anschauung zu bringen. Seine Helden sind Männer von makelloser Tapferkeit und Treue, von grossartigem Edelmuth, von weichem Gemüth. Sie schwärmen für ein Idol, und die Dame ihres Herzens hat nicht minderen Adel der Gesinnung, als sie. So ist sein „Lygdamon“, so der Prinz Cléarque in seinem „Prince déguisé“. Unerkannt, als einfacher Ritter, kommt Cléarque nach Sicilien, kämpft dort für die schöne Prinzessin Argénie und erwirbt ihre Liebe. Welche Begeisterung musste eine solche Geschichte in einer Zeit erwecken, welche die höchste Poesie in der gekünstelten Welt der Schäfer und Ritter suchte. Selbst die Bösewichter fehlen bei Scudéry meist nur aus Liebe. Cléonte im „Trompeur puni“ hat keine andre Veranlassung zu seinem falschen Thun. In dem „Vassal

généreux“ verfolgt ein Frankenkönig Lucidan aus Eifersucht seinen Vasallen Théandre, weil dieser die Liebe der schönen Rosiclée erworben hat. Théandre wäre verloren, wenn nicht das Volk rechtzeitig sich gegen seinen Tyrannen empörte. Lucidan wird entthront und die Grossen des Reichs erwählen Théandre zum König. Dieser heischt von seinen neuen Unterthanen den Eid, dass sie seinem ersten Gebot unweigerlich nachkommen werden, und als alle geschworen, lässt er einen Vorhang wegziehen, und man erblickt Lucidan, den der getreue Vassal als Herrscher proclamirt und für den er Gehorsam fordert. Lucidan ist tief gerührt, bessert sich, und willigt nun in die Ehe Théandre's mit Rosiclée.

Wenn sich Scudéry in seinen Tragikomödien und Lustspielen um die Regeln von den Einheiten, von welchen schon viel gesprochen wurde, nicht kümmerte, so strebte er in den zwei historischen Trauerspielen, die er 1636 spielen liess, „La mort de César“ und „Didon“, nach Regelmässigkeit in der Anlage und nach gewählter Sprache. Mairet's „Sophonisbe“ diente noch immer als Vorbild. In dem Vorwort zu seinem „César“, den er dem Cardinal Richelieu widmete, betont Scudéry diese strengere Haltung; er macht darauf aufmerksam, dass er die Einheit der Handlung bewahrt habe, lobt sich wegen der Eintheilung und Behandlung und findet, dass die Gedanken und die Sprache des Stücks der Grösse des dramatischen Gedankens entsprechen. Noch wechselt zwar in dem „Tod Cäsar's“ die Scene öfters, aber ein einheitlicheres Zusammenfassen ist allerdings ersichtlich. Dafür fehlt aber auch der rasche Gang der Entwicklung, und das Stück wird lahm aus Mangel an belebenden Episoden. Der erste Act wird durch Gespräche zwischen Brutus, Cassius und Porcia ausgefüllt. Die letztere weiss zwar nur im Allgemeinen, dass ihr Gatte auf eine grosse That sinnt; aber sie spornt ihn nichtsdestoweniger an und erklärt sich selbst für furchtlos und stark*). Der zweite Act zeigt Cäsar und seine Umgebung.

---

*) In „La mort de César“ I. 2. v. 65 ruft Brutus ihr bewundernd zu:
O d'un père excellent excellente héritière!
On voit qu'il t'a laissé sa vertu toute entière:
(Vertu que dans sa fin l'univers admira)
Et qu'il te fit sortir de ce qu'il déchira.

Antonius und Lepidus äussern ihr Misstrauen gegen Brutus; Calpurnia, die von bösen Träumen erschreckt ist, bittet Cäsar dringend, nicht in die Senatssitzung zu gehen. Darauf folgt wieder ein Zwiegespräch zwischen Cassius und Brutus. Der letztere preist den Muth der Verschwornen, welche den Tod als das höchste Gut betrachten*). Der dritte Act bringt die Berathung Cäsar's mit seinen Freunden über die Annahme der Königskrone, und als Gegenstück dazu in einer folgenden Scene die Versammlung der Verschwornen, in welcher Brutus seine Genossen durch eine Rede entflammt, und ihnen selbst für den Fall des Missglückens ewigen Ruhm verheisst**). Nur ein einziger Verschworner erschrickt im letzten Moment, und beschliesst Cäsar zu warnen. Dieser aber wird im vierten Act doch von Brutus beredet, in die Sitzung zu gehen, und dort, in der Halle des Senats, verfällt er seinem Geschick. Scudéry ordnet dabei an, dass nach der Mordscene ein Vorhang den Senatssaal verhülle, „damit die Bühne nicht gegen die Regeln mit Blut befleckt werde". Der fünfte Act behandelt die Entstehung des Triumvirats und schliesst mit der Leichenfeier für Cäsar. Die berühmte Rede des Antonius verliert bei Scudéry jede Kraft***), und das Volk verhält sich sehr anständig dabei. Ein einziger Bürger antwortet auf die Rede des Antonius und fordert die Menge auf, die Häuser der Mörder zu verbrennen. Bevor diese fortstürmen kann, kommt ein andrer Bürger und erzählt staunend, dass er den Geist des grossen Cäsar habe zum Himmel aufsteigen sehen, worauf dem Antrag des Antonius entsprechend beschlossen wird, den Todten als Gott zu verehren und ihm einen Tempel zu errichten.

Der letzte Vers ist in seiner gesuchten Manier so unverständlich, dass der Dichter es für gut hielt, im Druck die erklärende Bemerkung beizufügen, man habe an die „entrailles" des Cato zu denken.

*) La mort de César II. 2. 17:

Tous regardent la mort comme un souverain bien.

**) La mort de César III. 2. 16: C'est vivre que mourir pour le pays natal.

***) Antonius beginnt folgendermassen:

Le grand César est mort: ce second Alexandre
(Hélas, qui le croira!) n'est plus qu'un peu de cendre,
Et cette urne contient (ô triste souvenir!)
Ce que l'univers ne pouvoit contenir.

In ganz ähnlicher Weise ist Scudéry's „Didon" behandelt. Das Stück hält sich genau an Virgil, und selbst die Erzählung von der Zerstörung Troja's wird nicht ausgelassen. Aeneas berichtet darüber in zweihundert Versen (I. 5)*). Der trojanische Held erscheint als das Muster der Galanterie und verlässt Karthago nur auf das Gebot der Götter**). Die beiden Tragödien sind hauptsächlich wegen der Zeit ihrer Entstehung bemerkenswerth; sie stammen aus demselben Jahr, in welchem Corneille seinen „Cid" dichtete, und sie lassen bereits die künftige Form der klassischen Tragödie erkennen.

Schon das Jahr zuvor hatte Scudéry ein Lustspiel, „Le fils supposé" zur Aufführung gebracht. Eine Analyse desselben ist nicht nöthig, da es nach althergebrachter Weise eine Reihe von absonderlichen Abenteuern, Verkleidungen und Verwechslungen aller Art enthält. Im Dialog aber zeigt sich bereits der Einfluss der Corneille'schen Lustspiele, insofern auch Scudéry hier und da den Ton der Gesellschaft seiner Zeit zu treffen trachtet***).

---

*) In „Didon" I. 5 beginnt Aeneas seine Erzählung in freier Bearbeitung des Virgil'schen „Infandum, regina, jubes renovare dolorem".

„Belle reine, en parlant de nos derniers malheurs,
Vous voulez réveiller d'excessives douleurs,
Vous voulez que je conte en quelle sorte Troie
Vit mettre par les Grecs ses richesses en proie . . ."

**) Als Beispiel der galanten Reden des Aeneas diene die Stelle des zweiten Acts, wo Aeneas und Dido im Wald, auf der Jagd vom Gewitter überrascht, Zuflucht in einer Grotte suchen:

Ha, Madame,
Que ne m'est-il permis de vous ouvrir mon âme!
Que n'a mis la nature un cristal à ce coeur,
Pour montrer à travers le portrait du vainqueur!
Ha, que vous y verriez un visage adorable!
Etant comme le vôtre, il est incomparable,
Et c'est là seulement que ce divin soleil,
Y portant ses rayons, peut trouver son pareil.

***) Merkwürdig ist II, 1 der Monolog der Luciane, einer der Hauptpersonen des Stücks. Sie schwankt, ob sie dem Vater, der sie zu einer Heirath nöthigen will, gehorchen, oder ob sie dem Geliebten treu bleiben soll. Die Verse erinnern in ihrem Bau, in ihrer Haltung, in den Antithesen sehr an die Strophen Rodrigo's am Schluss des ersten Acts im Cid. Es heisst in der dritten Strophe:

Ein andres Lustspiel, „La comédie des comédiens“ (1635), wäre als zu unbedeutend nicht weiter zu besprechen, wenn es nicht für uns ein historisches Interesse gewänne. Scudéry führt darin eine reisende Schauspielergesellschaft ein, und bezeichnet sein Stück selbst als ein „poëme de nouvelle invention“ *). Es ist in Prosa geschrieben, und ist in seiner Composition mehr als einfach. Ein Mr. de Blandimare reist im Land umher, um seinen Neffen aufzusuchen. Dieser hat einige Zeit zuvor die Heimat verlassen und seitdem kein Lebenszeichen mehr von sich gegeben. Auf seinen Kreuz- und Querfahrten kommt Blandimare nach Lyon, und da er sich langweilt, beschliesst er ins Theater zu gehen. Damit beginnt das Stück. Eine wandernde Truppe hat sich seit Kurzem in dem Haus neben dem Gasthof niedergelassen, macht aber schlechte Geschäfte. Die Künstler sind, wie einer der Schauspieler klagt, wohl viermal schon unter Trommelschlag durch alle Strassen der Stadt gezogen, aber noch ist es ihnen nicht gelungen, das Publikum anzulocken. Auf ihren Anschlagzetteln bezeichnen sie sich als „comédiens du roi“. Aber Blandimare spottet darüber; die Titel „Hofschauspieler“ und „königlicher Kammerherr“ seien jetzt wohlfeil zu haben, meint er. Er fragt dann nach dem Eintrittspreis und erfährt, dass man acht Sous zu bezahlen hat. Aber er bleibt der Einzige, der Lust bezeugt, sich etwas vorspielen zu lassen, und da er plötzlich in einem der Schauspieler, der sich den stolzen Namen Belle-Ombre beigelegt hat, seinen leichtsinnigen Neffen erkennt, so lädt er die ganze Gesellschaft zum Abendessen in seinen Gasthof ein. So weit führt der erste Act. Der zweite zeigt uns die Herren und Damen der Truppe als Gäste Blandimare's. Doch erwarte man keine lebensvolle, übermüthige Scene, nicht das bunte Treiben und die Einfälle einer vagabundirenden Schaar. Blandimare unterhält sich in ernstem Gespräch

---

Dures extrémités qui partagent mon âme!
Lequel dois-je désobliger?
De tous les deux côtés je trouve à m'affliger,
De l'un je tiens le jour, et de l'autre la flamme.

Sie entscheidet sich zuletzt für den Geliebten:

Le nom de fille cède à celui de maîtresse.

*) La comédie des comédiens, poëme de nouvelle invention par Mr. de Scudéry. Paris, chez Aug. Courbé 1635.

mit den Schauspielern und befragt sie um ihre Verhältnisse. Er entschuldigt sich, dass er die Namen seiner Gäste nicht behalten könne, da sie alle ähnlich lauten, und die Künstler Namen lieben wie: Bellerose, Belleville, Belleroche, Beaulieu, Beaupré, Bellefleur, Belle-Epine, Beau-Séjour, Beau-Soleil, Belle-Ombre u. a. m. Natürlich sind das nur angenommene Namen, da man die wirklichen Familiennamen zu entehren fürchtet. Blandimare erklärt, er denke von Komödien und Versen wie von Melonen und Freunden: wenn sie nicht vorzüglich seien, taugen sie gar nichts. Scudéry durfte dieses Wort schon einer seiner Personen in den Mund legen, da er ja seine Verse für vorzüglich hielt. Blandimare zählt die Anforderungen auf, die er an einen guten Schauspieler stellt, und fragt zuletzt nach dem Repertoire der Gesellschaft. Der Schauspieler Bellefleur nennt ihm darauf die Hauptstücke, die sie spielen. Nach einem begeisterten Lob des verstorbnen Hardy, dessen Werke noch oft gegeben würden, nennt Bellefleur den „Pyramus“ des Théophile, die „Silvie“ Mairet's, sowie die bekanntesten Stücke Rotrou's, Pichou's, auch Corneille's. Natürlich werden auch Scudéry's Stücke erwähnt. Blandimare lobt den letzteren besonders, und nennt ihn den besten Schriftsteller unter den Degen tragenden Edelleuten. Die Schauspieler wollen schliesslich eine Pastoral-Tragikomödie von Scudéry „L'amour caché par l'amour“ zur Aufführung bringen. Dieselbe füllt die letzten drei Acte; Blandimare spielt selbst mit und findet solches Gefallen an der Kunst, dass er in einer kleinen Schluss-Scene bittet, in die Truppe als Mitglied aufgenommen zu werden.

Fassen wir unser Urtheil über Scudéry als dramatischen Dichter zusammen, so ergibt sich aus der Betrachtung dieser Reihe von Werken, dass er, ohne Phantasie und Schwung des Gedankens, sich stets an fremde Vorbilder anlehnen musste. Seine Stoffe waren der Mehrzahl nach, wenn nicht alle, fremden Autoren entlehnt. Aber er hatte die Gabe, das Publikum, das noch nicht wählerisch war, zu fesseln, und das nicht minder wichtige Talent, seine kleine Kraft nach jeder Richtung hin geltend zu machen. Deutlich aber ersieht man in seinen Stücken den Versuch, zu einer grössern Regelmässigkeit zu gelangen. Im Uebrigen blicke man nicht zu verächtlich auf Leute seines Schlags herab. Auch ihre

Arbeit ist nöthig und nutzbringend. Sie sind nur Handwerker und betreiben ihr Geschäft demgemäss. Aber nur so bildet sich eine gewisse Routine aus; nur durch sie und mit ihnen lernt man allmälig die Gesetze des Drama's kennen, und aus ihren Reihen erhebt sich dann mit einem Male der grosse dramatische Dichter.

Unter allen Werken, welche dem „Cid“ vorangingen, errang keins so grossen Erfolg, wie das Erstlingswerk, das ein junger Dichter, Tristan l'Hermite, ebenfalls in dem Jahr 1636, nicht lang vor Corneille's Drama, aufführen liess. Das Publikum war um so mehr von diesem neuen Werk überrascht, als es den Namen des Verfassers in der Reihe der dramatischen Dichter noch nicht hatte nennen hören. Der grosse Erfolg eines ersten Werks hat etwas besonders Blendendes und erregt Hoffnungen, die nicht immer erfüllt werden. So ging es auch hier. Tristan l'Hermite erzielte mit seinem Trauerspiel „Mariamne“ solchen Eindruck, dass man in ihm, dem neu auftretenden Dramatiker, eine ganz ausserordentliche Kraft begrüsste. So wild hatte noch keiner die Leidenschaft eines Tyrannen, so rührend noch Niemand die letzten Stunden einer edlen Frau gezeichnet. Wir haben in „Mariamne“ eins der ersten Rührstücke, und können uns vorstellen, welche Thränen es den Zuschauern entlockte. „Mariamne“ erhielt sich auch neben dem „Cid“ aufrecht, und machte ihm den Rang streitig. Lang freilich nicht, denn es ist seltsam, welch sicheres Urtheil das Publikum, selbst das ungebildete, entwickelt. In der ersten Zeit vielleicht unsicher, befangen, geblendet, schenkt es seine Vorliebe auf die Dauer nur den wahrhaft grossen Schöpfungen. Der Dichter der „Mariamne“ sollte dies auch an sich erfahren.

François Tristan l'Hermite war ein Altersgenosse Corneille's, denn er war im Jahr 1601 zu Souliers in der Provinz La Marche geboren, und rühmte sich altadliger Herkunft zu sein. Er beanspruchte die zweifelhafte Ehre, von dem blutdürstigen Minister Ludwig's XI., Tristan l'Hermite, abzustammen und führte seinen Stammbaum sogar bis zu Peter dem Einsiedler, dem ersten Kreuzzugsprediger, hinauf. Als Edelpage kam er schon in seinen Knabenjahren nach Paris und wurde dem natürlichen Sohn König

Heinrich's, dem Marquis de Verneuil, als Gespiele beigesellt. Wie man in diesen Kreisen lebte, wie frühreif Tristan wenigstens war, ahnt man, wenn man hört, dass derselbe mit dreizehn Jahren ein Duell hatte und darin seinen Gegner tödtete. Der Strafe zu entgehen, flüchtete er nach England und trieb sich dort einige Jahre herum, soll auch nach Schottland und Norwegen gekommen sein; doch wissen wir das alles nur aus einem, viele Jahre später erschienenen Roman Tristan's, „Le page disgracié“, in dem er seine Erlebnisse schilderte. Wie weit er sich darin poetische Ausschmückungen gestattete, ist nicht zu bestimmen. In den Hauptzügen mag er sich an die Wahrheit gehalten haben. Gewiss ist, dass er auf einer Reise nach Spanien Frankreich wieder zu betreten wagte, und durch Geldmangel sich an der Weiterreise gehemmt sah. Unter fremdem Namen trat er deshalb in die Dienste des hochverdienten, durch seine lateinischen Gedichte bekannten Gaucher (Scaevola) de Sainte-Marthe in Loudun, kam dann sogar 1620 an den Hof, wo er erkannt, aber vom König begnadigt wurde. So weit führt der Roman, und so weit reichen unsre Kenntnisse von des Dichters Leben. Tristan hat zu den zwei Bänden, die er 1643 veröffentlichte, noch zwei weitere fügen wollen, allein sein Versprechen nicht erfüllt. Wahrscheinlich boten die folgenden Jahre nicht mehr eine solche Reihe von Erlebnissen, wie sie im Roman jener Zeit erwünscht waren. Man weiss nur, dass Tristan in den Dienst Gaston's von Orléans trat, dass er ein wilder Spieler war und in Armuth im Jahr 1655 in Folge eines Lungenleidens starb. Ausser drei Bänden lyrischer Gedichte, die in der Weise jener Zeit abgefasst sind, und darum für uns kein Interesse bieten, und neben dem schon erwähnten Roman schrieb Tristan eine Reihe dramatischer Werke, die fast alle mit Erfolg aufgeführt wurden, und deren erstes jene oben erwähnte „Mariamne“ war*).

---

*) Tristan's Gedichte sind in drei Bänden gesammelt: 1. „Les Amours“. 1638. 2. „La Lyre“ (1641). 3. „Vers héroiques“ (1648). Dazu noch „L'office de la Sainte-Vierge“ geistliche Gedichte. — Auf die „Mariamne“ folgte 1639 „Panthée“, tragédie; 1645 „La folie du Sage“, tragicomédie; 1645 „La mort de Sénèque“, tragédie; 1645 „la mort de Crispe“, tragédie; 1653 „Amarillis“, Pasto-

Aber nur mit dieser letztern haben wir uns hier zu beschäftigen*).

„Mariamne" behandelt die bekannte Episode aus dem Leben des Herodes, den seine Schmeichler den Grossen nannten. Eine seiner Frauen, Mariamne, stammte aus dem Geschlecht der Makkabäer, und Herodes war ihr mit besonderer Liebe zugethan. Nichtsdestoweniger hatte er ihre ganze Familie, die letzten Sprossen des berühmten Heldengeschlechts, ermorden lassen. Auch Mariamne schwebte in Lebensgefahr, als der Tyrann von Augustus vorgeladen wurde, um sich zu rechtfertigen. In seiner wilden Eifersucht hinterliess er einem seiner Vertrauten den Befehl, Mariamne zu tödten, im Fall man von seinem Sturz Nachricht erhalte. Mariamne hörte von diesem geheimen Auftrag, und ihr Hass gegen Herodes wuchs immer höher. Darum musste auch sie endlich auf Befehl des Herodes sterben, der nach ihrem Tod, wie es in dem dritten Buch der Makkabäer heisst, von einem schlimmen Geist erfasst, sich zu den wildesten Blutthaten hinreissen liess.

Im ersten Act der Tristan'schen Tragödie sieht man Herodes von einem schweren Traum bedrängt. Das Gespenst des Aristobulus, den er in einem Sumpf hat ertränken lassen, schreckt ihn aus seinem Schlaf. Sein Bruder Phérore und seine Schwester Salomé sprechen ihm Muth ein, und versuchen gleichzeitig, ihn gegen Mariamne aufzureizen. Salomé vergleicht sie einem Felsen, weil ihr Herz so kalt sei, aber sie erreicht mit diesem Tadel ihren Zweck nicht, denn Herodes geräth darüber in weiche, lyrische Stimmung. Wenn Mariamne ein Felsen sei, so sei sie ein Felsen von Alabaster, ihre Lippen überträfen den Rubin an Farbe, ihre Augen seien Diamanten**); und von Sehnsucht ergriffen,

---

rale, nach der Celimène des Rotrou bearbeitet; 1654 „le parasite", comédie. Nach des Dichters Tod erschien „La mort du grand Osman," 1656.

Ueber Tristan l'Hermite vergl. Titon du Tillet, Le Parnasse français. S. 247; Pellison und d'Olivet, Histoire de l'Académie française.

*) Es liegt mir nur die zweite Ausgabe, (revue et corrigée Paris chez Aug. Courbé 1637) vor. Eine Vergleichung mit der ersten Ausgabe wäre von besonderem Werth, da die Dichter oft grosse Aenderungen vornahmen.

**) Tristan l'Hermite, La Mariamne I. 3:

„Si le divin objet dont je suis idolâtre,
Passe pour un rocher, c'est un rocher d'albâtre,

schickt er einen Boten, sie zu rufen. Im zweiten Act enthüllt zunächst Mariamne ihrer Vertrauten gegenüber den Hass, der sie gegen Herodes beseelt. Salomé belauscht sie, und reizt sie noch mehr auf; dann aber, sobald die Fürstin, dem erhaltenen Ruf gehorchend, sich entfernt hat, um vor Herodes zu erscheinen, enthüllt sie in einem Monolog ihre schwarze Seele. Durch Versprechungen und Lockungen aller Art weiss sie einen königlichen Mundschenk zu falschem Zeugniss zu gewinnen. Derselbe soll die Königin beschuldigen, sie habe durch ihn den König vergiften wollen. Mariamne war unterdessen bei Herodes, und muss ihm ihre Gesinnung offen gezeigt haben, denn eine neue Scene beginnt damit, dass der König in höchster Wuth Mariamnen die Thür weist. „Sors vite de ma chambre et n'y rentre jamais!" herrscht er sie in unköniglicher Weise an. Diese Stimmung darf nicht unbenutzt bleiben. Der Mundschenk bringt seine Klage vor, und Herodes befiehlt, seine Gemahlin zu verhaften. Der dritte Act bringt die Gerichtsscene. Herodes geberdet sich wie ein Wüthender, während Mariamne ihre Würde und Hoheit bewahrt. Die Richter sprechen auf die einfache Aussage des Anklägers ihr Schuldig aus, und verdammen die Königin zum Tod. Mariamne erklärt, dass der Tod ihr nur willkommen sei, sie gehe durch ihn zur Unsterblichkeit ein, und ihr Haupt, das auf den Wink des Herodes falle, werde geraden Wegs zum Himmel aufsteigen*). Ihr Trotz schwindet indessen, da sie ihrer Kinder gedenkt; sie weint, und der Anblick ihrer Thränen stimmt den Tyrannen um. Seine Liebe siegt, und er will die Fürstin begna-

---

Un écueil agréable, où l'on voit éclater,
Tout ce que la nature a fait pour me tenter.
Il n'est point de rubis vermeils comme sa bouche,
Qui mêle un esprit d'ambre à tout ce qu'elle touche,
Et l'éclat de ses yeux veut que mes sentiments
Les mettent pour le moins au rang des diamants.

*) Mariamne III. 1: Mariamne zum König:
Poursuis, poursuis, barbare et sois inexorable,
Tu me rends un devoir qui m'est fort agréable.
— — — — — — — — — — — — —
Car je vais de la mort à l'immortalité,
Ma tête bondissant du coup que tu lui donnes,
S'en va dedans le ciel se chargeant de couronnes.

digen. Aber Mariamne spottet einer Liebe, die sie mit dem Tode bedroht, und sie erinnert Herodes an den geheimen Befehl, den er bei seiner Reise nach Rhodus gegeben hatte. Wüthend darüber, dass man ihn verrathen hat, schickt der König seinen Minister Soesme und einen der Eunuchen, die einzigen, die von diesem Befehl wussten, zum Tod. Doch ist damit der Sühne noch nicht genug. Der finstre Tyrann fragt sich, durch welche Mittel Mariamne sich in den Besitz des Geheimnisses gebracht habe, und er kann sich nur denken, dass sie Soesme mit ihrer Liebe bezaubert habe. So erfüllt ihn die wildeste Eifersucht und gleichzeitig die Furcht vor einem Mordanschlag von Seite Mariamne's. Diese harrt unterdessen im Kerker der Entscheidung über ihr Schicksal. Sie weiss, dass sie dem Tod nicht entrinnen wird. Bald kommt auch der Kerkermeister thränenden Augs. Ihr Tod ist entschieden, und unter allgemeiner Rührung wird die hohe, in ihr Schicksal ergebene, muthige Frau von den Garden des Herodes zum Schaffot geführt. Der fünfte Act ist eigentlich nur ein Nachspiel. Herodes widerruft den Blutbefehl, den er gegeben, allein es ist zu spät. Seine Schergen waren allzu gehorsam. Narbal, ein Vertrauter des Königs, kommt und meldet in ausführlicher Weise den Tod der Königin. Ausser sich über den Verlust, wüthet Herodes gegen sich selbst, gegen seine Geschwister. Er verfällt in Wahnsinn, sieht Mariamne zum Himmel steigen und stürzt endlich erschöpft und sinnlos zu Boden. Narbal aber schliesst das Stück mit dem Gemeinplatz, dass auch die Besten irren und die Könige oft Sclaven ihrer selbst sind*).

Mondory, der Director und Hauptdarsteller des Theaters im Maraisviertel spielte die Rolle des Herodes und entzückte das Publikum. Er arbeitete dabei, wie man erzählt, so gewaltig, dass ihn bei einer der Vorstellungen der Schlag traf und er der Bühne entsagen musste. Seine Gönner, an deren Spitze Richelieu stand, statteten ihn dafür so reichlich mit Pensionen aus, dass er sich jährlich auf 8000 bis 10000 Livres gestanden haben soll**).

---

*) Mariamne, V. letzte Scene:
Mais les meilleurs esprits font des fautes extrêmes,
Et les rois bien souvent sont esclaves d'eux-mêmes.

**) Ueber Mondory siehe den folgenden Abschnitt.

Die „Mariamne“ ist eine der wenigen Tragödien aus der Zeit vor dem „Cid“, in welchen ein Versuch von Charakterschilderung gemacht wird. Der Dichter hatte eine Ahnung davon, dass es bei einem dramatischen Werk nicht allein auf die Menge der Begebenheiten ankommt. Aber die Kunst der Charakterzeichnung war doch noch sehr gering. Herodes erscheint bei Tristan noch als einer jener haarbuschigen Gesellen, von welchen Hamlet spricht, die den Tyrannen übertyrannen. Er ist ohne Grösse, ohne Kraft, ohne irgend einen Zug, der die Aufmerksamkeit auf sich lenken könnte. Auch Mariamne ist kein lebendiges warmes Frauenbild, und wenn sie rührt, so geschieht dies in einer jener Abschieds- und Jammerscenen, in welchen ein zum Tod verurtheilter Held oder gar eine Heldin so mächtig auf die Thränendrüsen wirken kann. Eine eigentliche dramatische Verwicklung, eine Steigerung, die bis zur entscheidenden Krisis in Spannung hält, findet sich in dem Stück nicht. Zudem ist die Sprache nachlässig gehandhabt, oft geziert oder trivial. Wie weit ist es von dieser „Mariamne“ zu der dramatischen, künstlerischen Composition des „Cid“, wie weit von Tristan's Sprache bis zu dem genialen Schwung, den Corneille seiner Rede zu geben weiss. Neben den heldenhaften Figuren einer Chimene, einer Camilla verblasst das Bild der Mariamne.

Aufs Neue bestätigt es sich hier, dass die grossen literarischen Erscheinungen zwar alle in langsamer Arbeit vorbereitet werden, und von verschiednen Seiten alles nach dem einen Ziele hindrängt, dass aber doch nur das Genie den entscheidenden Schritt zu thun vermag, mit dem das Ziel erreicht wird. Wie nahe bei Corneille stehen die mitstrebenden, ihm befreundeten Dichter, wie deutlich spricht sich in ihnen allen die Ahnung der gleichen Aufgabe aus, und wie weit ist doch die Kluft, die ihn, den wahren grossen Dichter, von jenen trennt!

Vierter Abschnitt.

Corneille's Jugend.

(1606—1636.)

Pierre Corneille stammte aus Rouen, der Hauptstadt der Normandie, und der Charakter des zähen, arbeitsamen Menschenschlags, der in diesem Land wohnt, hat sich auch in dem grössten Sohn desselben deutlich ausgeprägt. Der Boden der Normandie ist mannichfaltig geformt; leichte Höhen wechseln mit breiten Thälern, eine üppige Fruchtbarkeit gibt dem Bewohner das Gefühl der Sicherheit und der Kraft. Getreide und Obst gedeihen im Ueberfluss und weisen den Normannen auf den Landbau hin. Fette Weiden begünstigen die Viehzucht. Die Luft, welche bei der Nähe des Meers feucht und schwer ist, gibt dem Volk ein derbes Gepräge. Aber der Blick auf den Atlantischen Ocean, der an den steilen Küsten des Lands anbraust, richtet den Sinn des Manns in die Ferne, ermuntert ihn zu kühner That und gibt seinem Geist den Schwung, der ihn über die Scholle hinweghebt. Es ist ein festes, männliches Geschlecht, das in seinen Adern noch einige Tropfen des alten Wikingerbluts verspürt.

So zeigt es sich in der Geschichte seit der Occupation durch die Normannen und seit den Tagen des Herzogs Wilhelm, der sein Kriegsvolk zur Eroberung der britischen Nachbarinsel über den Kanal führte. Ein ächter Normanne war jener Taillefer, der sich vor der Schlacht bei Hastings vom Herzog als Gunst die Erlaubniss erbat, den ersten Schlag auf den Feind führen zu dürfen. Vor dem Heere herziehend, sang er so herrlich vom grossen Karl, von Roland und manchem frommen Held, dass die Paniere wallten und die Herzen schwollen, und Ritter und Mannen in hohem Muth entbrannten. Singend schleuderte er sein Schwert in die Luft und fing es wieder auf; dann stürmte er den andern voran auf die Gegner los*).

Diese Freude an Gesang und Poesie zeigte sich immer wieder. Mit einer heitern Erzählung, einem Gedicht fand man

---

*) Aug. Thierry, Histoire de la conquête de l'Angleterre. Theil I. Buch 3. S. 341 und die dort angeführten Quellen.

überall gern Aufnahme*). Der franco-normännische Dialekt war lange Zeit die herrschende Sprache auf beiden Seiten des Kanals, und eine grosse Reihe von Poeten dichtete in diesem Idiom. Der bekannteste von ihnen war Robert Wace, der im zwölften Jahrhundert lebte, und dem man die zwei epischen Gedichte „le Roman du Brut“ und „le Roman de Rou“ zuschreibt. Auch die Vaux de Vire, aus welchen das moderne Vaudeville entstanden sein soll, stammen aus der Normandie. Olivier Basselin und Jean Le Houx, die Sänger des Weins und des sorglosen Lebens, waren echte Kinder der Normandie. Bei seiner Vorliebe für Werke der Dichtung kam es dem Land zu Statten, dass es nicht weit von Paris entfernt war. Das geistige Leben der Hauptstadt warf seine Wellen bis in die Normandie hinein. Caen wurde als normännisches Athen gerühmt, und der Antheil, den grade diese Provinz an der Entwicklung der Literatur nahm, war sehr bedeutend. Malherbe stammte aus Caen, sowie Berthaut und Boisrobert, George Scudéry war zu Le Hâvre geboren; auch Sarrasin und Mézeray waren Normannen. Mit Corneille's Ruhm aber sollte das literarische Ansehen der Normandie bald aufs Höchste steigen**), und besonders die dramatische Poesie schien dort ihre Heimat zu haben***).

---

*) Vergl. Lenient, La satire en France au moyen-âge. S. 72: „L'usage de payer son écot à la gaieté commune par un couplet on un conte se répandit de bonne heure en Normandie. Jean Le Chapelain nous l'atteste dans son dit du sacristain de Cluny:

„Usages est en Normandie
Que qui hebergiez est, qu'il die
Fabel ou chançon à son oste.“

**) Ein sonst wenig bedeutender Dichter, der sieur de la Pinelière aus Angers sagt in dem Vorwort zu seiner Tragödie „Hyppolite“ (1635), viele erfahrene Leute hätten ihm gerathen, nicht zu verrathen, woher er stamme. „Pour être estimé autrefois poli dans la Grèce, il ne fallait que se dire d'Athènes: pour avoir la réputation de vaillant, il fallait être de Lacédémone, et maintenant pour se faire croire excellent poëte, il faut être né dans la Normandie.“ S. Corneille, éd. Marty-Laveaux, (in der Sammlung der Grands écrivains de la France.) II, p. 4.

***) In Corneille's Lustspiel „La galérie du Palais“ (I. 7. 6) begegnen sich zwei Edelleute, Lysandre und Dorimant, im Laden eines Buchhändlers und besprechen sich über die neusten literarischen Erscheinungen:

Lysandre: Beaucoup font bien des vers, et peu la comédie.
Dorimant: Ton goût, je m'en assure, est pour la Normandie.

d. h. hier so viel als: „Du ziehst die dramatische Poesie vor“.

So verschiedenartig auch die Werke der zwei bekanntesten normännischen Dichter, Malherbe und Corneille, sein mögen, so weisen sie doch eine gewisse Verwandtschaft auf. Beide Männer haben die Gabe des kräftigen Pathos, der klaren Rede, und es verbindet sich in ihnen, wie im Charakter des normännischen Volks, Verständigkeit und Schwung in merkwürdiger Weise.

Die Familie Corneille war seit lange in Rouen ansässig und erfreute sich allgemeiner Achtung. Es war wie eine Tradition, dass sich die ältesten Söhne dem Advokatenstand widmeten. Schon der Grossvater erscheint in einigen Urkunden als Advokat; der Vater bekleidete zwar ein andres wichtiges Amt, war aber daneben in die Liste der Advokaten eingetragen, und dessen Sohn, der Dichter, wählte den gleichen Beruf*). Pierre Corneille, der Vater, war um das Jahr 1572 geboren und hatte die Stelle eines Forstmeisters in der Grafschaft Rouen („maître des eaux et forêts“). In jenen Zeiten war ein solches Amt sehr schwierig, denn mit der Ausübung desselben war oft persönliche Gefahr verbunden, und es erheischte Festigkeit und Muth **).

Die Normandie hatte in den Zeiten der Religionskriege furchtbar gelitten. Ihr Wohlstand war schwer geschädigt und auch die bessernde Hand Heinrich's IV. konnte den tief eingewurzelten Uebelständen nicht immer abhelfen. Der Zustand des Landvolks war vor allem beklagenswerth. Damals bedeckten noch grosse Waldungen einen Theil der Provinz, und die Rechtsansprüche auf dieselben gaben zu häufigen und erbitterten Streitigkeiten zwischen den Gemeinden und dem Staat oder den einzelnen Gutsherren Anlass. Die Weidegerechtigkeit und das Recht des Holzfällens waren seit den ersten Feudalzeiten fortwährend Veranlassung zu Hass und Kampf. Die Aufsicht über die Wälder war sehr gering, und die königlichen Beamten begünstigten die Unordnung, bei der sie sich bereichern konnten. So nahmen die Wälder überraschend schnell ab, da ihre Verwüstung keine Grenze

---

*) Vergl. Taschereau, Vie de Corneille. 2. Aufl. Paris, Jannet 1853. S. 2. Gosselin's Schrift „G. Corneille (le père).“ Rouen 1864. S. 16.

**) Vergl. Guizot, Corneille et son temps. 2. Aufl. Paris. Didier & Cie. 1855. S. 143 und 283.

hatte. Als König Heinrich IV. den Staat aufs Neue einrichtete, liess er im Jahre 1591 alle Forstbeamten des Bezirks Rouen verhaften und ihnen wegen schlechter Amtsführung und Bestechlichkeit den Process machen. Sie verloren ihre Stellen und einer der Männer, welche an ihrer Statt ernannt wurden, war Pierre Corneille der Vater (1599)*). Die neue Forstverwaltung sollte die Interessen des Staats wahren, und sah sich deshalb bald in Conflict mit den Gemeinden, die auf die Vortheile nicht verzichten wollten, welche die Waldungen ihnen bis dahin geboten hatten.

Die Zeit war schwer, das Elend unter dem von Krieg und Pest heimgesuchten Volk ausserordentlich. Die Normandie übertraf zudem die andern Provinzen durch die grosse Zahl ihrer Adelsgeschlechter. Sie zählte noch zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts zehntausend Edelleute, zehn Herzogthümer, mehr als vierzig Grafschaften, fünfzig Marquisate und entsprechend viel Baronien**). Je mehr Privilegirte in dem Land lebten, desto schwerer mussten die Lasten der Abgaben auf das niedere Volk drücken, und ganz besonders litt die Landbevölkerung unter diesen Zuständen. Von den Forderungen des Staats, trotz aller Edikte Heinrich's IV., erdrückt und zur Verzweiflung gebracht, erhob sie sich mehr als einmal in wildem Aufruhr. Besonders gereizt mussten sich die Bauern fühlen, wenn sie mit den Ihrigen hungerten und froren, während sie ringsum die Waldungen mit dem reichen Wildstand für das Vergnügen der grossen Herren und zu deren ausschliesslichem Nutzen bewacht sahen. Wald- und Jagdfrevel waren da unausbleiblich. Die Soldaten der aufgelösten Armeen, die an das zuchtlose Treiben des Lagers gewöhnt waren, und sich nicht so leicht in das regelmässige Leben und die Arbeit finden konnten, durchzogen zudem das Land, machten die Strassen unsicher und flüchteten nach ihren Räubereien in die Wälder, die bei dem Zustand der Verwilderung, in dem sie sich befanden, eine sichere Zuflucht boten. Andre dieser gewaltthätigen

---

*) Vergl. E. Gosselin, P. Corneille (le père) S. 16.

**) S. Etat géographique de la province de Normandie, par le sieur de Masseville. Rouen 1722. chez J. Besongne le fils. 2 Bände. B. I. S. 18.

Menschen hetzten die Bauern zum Widerstand auf. Oft sah man ganze Banden verzweifelter und erbitterter Bauern aus den Dörfern ausziehen und in die Wälder einfallen, um zu jagen und Holz zu fällen. Ihnen gegenüber hatten die Behörden einen schweren Stand. Zwischen den Aufsehern, die an Zahl sehr gering waren, und den Landleuten kam es oft zu blutigem Kampf. Die Acten des Parlaments von Rouen sind voll von Klagen über solche Vorfälle. So wird berichtet, dass im Jahr 1612 bewaffnete Bauern zu wiederholten Malen in den Wald von Roumare drangen, der sich auf dem rechten Ufer der Seine fast bis zu den Thoren von Rouen erstreckte. Corneille gebot damals nur über vier Aufseher; als er aber eines Tags die Meldung von einem neuen Raubzug der Bauern erhielt, ritt er, von seinen vier Leuten und einem Gerichtsbeamten begleitet, ohne Zögern hinaus, um seinen Wald zu schützen. Bald stiess er auf einige Hundert Leute, welche mit Beilen und Messern bewaffnet waren und eifrigst Holz fällten. Corneille sprengte auf sie los, entriss einigen von ihnen die Instrumente, und hiess alle den Wald verlassen. Die Bauern weigerten sich dessen; ihre Haltung wurde immer drohender, sie riefen ihm zu, dass sie Hunger und Frost litten, und misshandelten seine Begleiter, so dass er sich bald genöthigt sah umzukehren. Auf seinen Bericht hin verfügte das Parlament strenge Massregeln, um die Wiederkehr solcher Scenen zu verhüten, und bei der harten Justiz jener Zeit kann man sich vorstellen, welcher Art diese Massregeln waren. Der Reisende, der zu jener Zeit das Land durchzog, musste starke Nerven haben, denn die zahlreichen Galgen an den Landstrassen oder in Ermanglung derselben auch die Bäume, trugen nur zu viele und zu deutliche Beweise für die Strenge der Gesetze*).

*) Vergleiche Floquet, mémoire lu à l'Académie de Rouen, janv. 1837, mitgetheilt von Guizot, S. 283. Scarron erzählt in seinem Roman comique im 9. Kapitel, wie der Advokat Ragotin mit einem Kaufmann an einem Galgen vorüberkommt, an dem nicht weniger als vierzehn Leichen hängen. Der Anblick schreckt sie so wenig, dass sie sich mit einem der Körper einen rohen Scherz erlauben. — Vergl. auch Sévigné, Brief vom 11. September 1675 aus Orléans: „Nous avons trouvé ce matin deux grands vilains pendus à des arbres sur le grand chemin; nous n'avons pas compris pourquoi des pendus; car le bel air des grands chemins, il me semble que ce sont des roués: nous avons été occupés à deviner cette nouveauté; ils faisoient une fort mauvaise mine, et j'ai juré que je vous le manderois."

Dass solche Strafgerichte die Stimmung der armen Leute nicht verbesserten, auch die Wiederholung von Gewaltthätigkeiten und offner Auflehnung nicht verhinderten, braucht kaum gesagt zu werden. Im Gegentheil, die Lage verschlimmerte sich immer mehr, und der Aufstand der Va-nu-pieds im Jahr 1640 zeigte, wie hoch das Elend gestiegen war. Der Steuerdruck war unerträglich, um so unerträglicher, als die „Taille", die drückendste Auflage, nur von den Gemeinden und zwar solidarisch gezahlt werden musste. Je mehr Gemeindeglieder verarmten, desto schwerer drückte die Steuer auf jene, die noch etwas besassen, und führte auch sie einem schnellen Ruin entgegen. Im Jahre 1638 hatte das Parlament von Rouen in einer Eingabe den Zustand des Lands mit den schwärzesten Farben geschildert, und geklagt, dass wegen des Steuerdrucks ganze Dörfer verödet ständen, und die Bauern sich in die Wälder flüchteten, um dem Gefängniss zu entgehen. Die Antwort auf diese Beschwerden war eine Erhöhung der Salzsteuer. Da brach der Grimm des Volks in wilden Flammen aus, die ganze Normandie gerieth in Aufruhr; bewaffnete Banden durchstreiften das Land, um Rache zu nehmen an allen Leuten, die mit der Eintreibung der Steuern irgendwie zu thun hatten; die Steuerbureaux wurden verwüstet, die verhassten Dränger erschlagen. Die „Va-nu-pieds" gehorchten den Befehlen eines geheimnissvollen Führers, und selbst Rouen fiel in ihre Gewalt. Aber Richelieu war nicht der Mann, solchen Trotz zu dulden. Einige Regimenter geübter Truppen unter einem unbarmherzigen Führer zerstreuten die schlecht bewaffneten Banden, und der Aufruhr ward im Blut erstickt; das Schaffot, der Galgen und die Galeeren thaten das Uebrige, künftighin jeden Gedanken an Widerstand zu unterdrücken. Das Volk sank in sein Elend zurück, stumm und gebrochen*).

---

*) In seinem „Pompée" lässt Corneille Photin, den elenden Minister des Königs Ptolemäus sagen (I. 1. 104 ff.):

La justice n'est pas une vertu d'Etat.

— — — — —

Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.

Aehnlich ging es in andern Provinzen auch noch unter Ludwig XIV. Man schaudert, wenn man die Briefe der Frau von Sévigné über das Wüthen der Soldateska nach einem Aufstand in der Bretagne liest, und so mag die furchtbare Schilderung, welche La Bruyère am Schluss des Jahrhunderts von dem Bauer gibt, kaum übertrieben sein. Er spricht dort von gewissen scheuen Thieren, Männchen und Weibchen, die schwarz und von der Sonne verbrannt, sich auf dem Land in grosser Anzahl finden, die den Boden mit unermüdlichem Fleiss umwühlen, die eine menschliche Stimme haben, und wenn sie sich aufrichten, ein menschliches Antlitz aufweisen, ja die wirklich Menschen sind*).

Mit den Schilderungen der Frau von Sévigné und La Bruyère's sind wir freilich schon in eine spätere Periode gerathen. Allein jene Aeusserungen beweisen nur um so mehr, wie gross die Leiden des Volks waren, und wie schwer andrerseits die Aufgabe der Männer war, welche die Verordnungen der Regierung gegenüber den Ansprüchen der zürnenden Masse zu vertheidigen hatten. Die Forstbeamten trugen nebst den Steuererhebern einen Hauptheil des Hasses, und sahen sich oft genöthigt, für ihr Leben zu kämpfen. Pierre Corneille, der Vater, muss ein Mann von Energie gewesen sein, denn er versah seinen Dienst gewissenhaft viele Jahre, bis er sich 1620 zurückzog, obwohl er nicht alt war. Zwanzig Jahre steten Kampfs können einen Mann schon ermüden; doch scheint ein langer Process, in welchen ihn seine Gegner verwickelten, und der schliesslich zu seinen Ungunsten entschieden wurde, ihn in seinem Entschluss bestärkt zu haben**). Als viele Jahre später sein Sohn durch den „Cid" die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf sich zog, und besonders die Königin Anna dem Dichter ihre Huld zuwendete, weil er einen

---

*) Vergl. H. Martin, Histoire de France. Band 11. S. 505 ff. — Mme. de Sévigné's Brief an ihre Tochter, datirt la Silleraye, 24 sept. 1675 und andre ihrer Briefe aus jenem Jahr über die Schlächtereien in der Bretagne. La Bruyère, Caractères, chap. de l'homme, n° 128. (Ausg. v. Servois in der Sammlung der Grands Ecrivains. II. S. 61.

**) Der Process drehte sich um eine Mauer, welche Corneille auf fremdem Grund errichtet haben sollte, und währte von 1614 bis 1618. S. Gosselin, S. 32 ff.

spanischen Helden gefeiert hatte, da gedachte man auch der guten Dienste des Vaters wieder, und König Ludwig lohnte ihn durch die Erhebung in den Adelstand (1637).

Pierre Corneille der ältere vermählte sich am 9. Juni 1602 mit Marthe Le Pesant, der Tochter eines Advokaten in Rouen. Eine bescheidene Wohlhabenheit gewährte ihm ein angenehmes Leben. Von seinem Vater hatte er ein Wohnhaus in der Stadt geerbt, und später, im Jahr 1608, kaufte er ein grösseres Bauernhaus beim Dorf Petit-Couronne, am Saum des grossen Waldes auf dem linken Seineufer*). Dort, in der würzigen Landluft, verbrachte die Familie jedes Jahr einen grossen Theil des Sommers. Corneille's Ehe war mit Kindern reich gesegnet; seine Frau gebar ihm drei Knaben und vier Mädchen. Das älteste Kind war Pierre Corneille, der am 6. Juni 1606 zu Rouen das Licht der Welt erblickte, und später seinen Namen so berühmt machen sollte**).

---

*) Das Haus in der Stadt, rue de la pie (dessen Nachbarhaus der Vater Corneille, wie man glaubt, auch gekauft hat, und in welchem Thomas Corneille, der jüngste Bruder Pierre's, zur Welt kam), steht heute nicht mehr. Es war ein zweistöckiges Haus mit drei Fenstern in der Front, und war von einem mächtigen Giebel überragt. Jouy, der Verfasser des „Hermite de la Chaussée d'Antin", sah es noch im Anfang des Jahrhunderts und berichtete darüber in einem Artikel seines „Hermite de Province": „Maintenant", me dit Eugène, en m'entraînant dans les détours sinueux de rues étroites, „je vais vous conduire devant le monument le plus honorable et le plus glorieux pour la ville de Rouen. Regardez", continua-t-il en me plaçant devant une maison de fort médiocre apparence, et dont le rez-de-chaussée est occupé par la boutique d'un serrurier... J'ai vu la chambre où retentirent les premiers vagissements de cet homme qui devait faire entendre sur la scène française de si mâles et de si nobles accents. La cheminée, les croisées, les portes, tout a été religieusement conservé. Seulement on remarque ça et là quelques légères traces des enlèvements que des pèlerins enthousiastes ont fait aux lieux qui ont vu naître Corneille."

Petit-Couronne liegt ungefähr eine Stunde von Rouen entfernt an der Seine. Ein Weg, der von Weidenbäumen beschattet wird, führt zu dem Dorf, in dem man, nachdem man die Kirche hat rechts liegen lassen, nach etwa zehn Minuten zu Corneille's Haus gelangt. Der „Conseil général" des Departements hat dasselbe gekauft und lässt es zu einem Corneille-Museum herrichten. Das Häuschen war sehr vernachlässigt, und soll jetzt im alten Stil wieder restaurirt werden, d. h. man hat das Getäfel neu gemalt, die Kamine hergestellt u. s. w. Zu ebner Erde und im ersten Stock sind je drei Zimmer, ein Garten findet sich neben dem Haus, und das Ganze ist von einer Mauer eingeschlossen.

**) Der Stammbaum Corneille's ist durch genaue Forschungen, so weit als möglich, festgestellt. Ein Pierre Corneille wird schon 1542 erwähnt. Dessen Sohn

Das Leben einer gut bürgerlichen Familie war damals noch sehr einfach. Antoine Corneille, der Bruder Pierre's, wurde im Jahr 1644 zum Pfarrer von Fréville ernannt. Zu seiner Ausstattung lieh ihm seine Mutter einige Hausgeräthe, zwölf Teller und sechs Schüsseln aus feinem Zinn, drei Dutzend Handtücher und ähnliches mehr, dazu einen schwarzen Tuchrock aus dem Nachlass des Vaters, und Antoine stellte dafür einen Schein aus, in welchem er dieses Darlehen anerkannte*).

Pierre Corneille erhielt seine Bildung zu Rouen in einer von Jesuiten geleiteten Anstalt, in der er sich vortheilhaft auszeichnete, wie die Preise bezeugen, die er durch seinen Fleiss errang. Auch bewahrte er seinen Lehrern immer ein freundliches Andenken, und richtete noch in seinem Alter an einen seiner ehemaligen Professoren ein Gedicht, in welchem er sich mit Anerkennung und Dankbarkeit als dessen Schüler erklärte**).

Pierre, conseiller référendaire, avocat, dann commis au greffe du Parlement, hatte acht Kinder, von welchen das zweite (der älteste Knabe), Pierre Corneille, der Vater des Dichters wurde. Dieser Pierre Corneille hatte wieder sieben Kinder, wie die nachstehende Tabelle zeigt:

{Pierre Corneille
{Marthe Le Pesant

Pierre	Marie	Antoine	Magdelaine	Marthe	Thomas	Magdelaine
geb. 1606.	geb. 1609, vermählt mit einem Sieur Ballain.	geb. 1611. trat in den geistlichen Stand.	geb. 1618.	geb. 1623, verheiratet mit M. de Fontenelle u. Mutter des in der Literaturgeschichte bekannten Fontenelle.	geb. 1625, als dramatischer Dichter neben seinem Bruder später bekannt.	geb. 1629, † 1635.

*) S. Marty-Laveaux, Corneille. t. I. Notice biographique. p. XXXIII u. Pièces justificatives n° LXXVI. Aus der Rechnungsablage für 1651—52, die Corneille als Kirchenrechner seiner Gemeinde schrieb, ersehen wir den Werth des Gelds zu jener Zeit. Ein procureur au parlement, Mr. Ch. Lefebvre, zahlte für ein ganzes Haus an die Kirchenkasse 50 Livres jährlicher Miethe. Die jährliche Besoldung der Priester betrug 20—27 Livres, wozu allerdings noch Nebeneinkünfte kamen. Ein Begräbniss kostete von 20 Sous bis zu 3 Livres, und wenn die grosse Glocke dazu geläutet wurde, 6 Livres mehr.

**) Ode an den R. P. Delidel, de la compagnie de Jésus, sur son traité de la théologie des saints. 1668. Darin heisst es in der letzten Strophe:

Je fus ton disciple, et peut-être
Que l'heureux éclat de mes vers
Eblouit assez l'univers
Pour faire peu de honte au maître.

Nach vollendeten klassischen Studien widmete sich Corneille der Rechtswissenschaft. Wenn sein Vater eine Zeit lang daran gedacht hatte, sein Amt auf den Sohn übertragen zu lassen, wie das ja üblich war, so hatte er diesen Plan jedenfalls bald aufgegeben, da er von seiner Stelle zu einer Zeit zurücktrat, als Pierre, sein Sohn, erst vierzehn Jahre zählte. Dieser wurde 1624 unter die Zahl der Advokaten aufgenommen. In den scharfen Reden und Gegenreden der dramatischen Helden, welche der Dichter später auf die Bühne brachte, will man den Einfluss seiner juristischen Studien erkennen. Eine solche Einwirkung ist wohl denkbar, wenn man auch die logische Strenge seiner Ausführungen und die Starrheit, welche seine Reden dadurch bisweilen erlangen, mehr noch auf eine angeborne Eigenheit seines Charakters zurückführen muss. Uebrigens scheint Corneille in den ersten Jahren seiner Advokatur sich kaum mit den Geschäften befasst zu haben, denn in den späteren Documenten aus seinem Leben wird dieser ersten Würde gar nicht gedacht. Erst im Beginn des Jahrs 1629 machte er einen ernstlichen Schritt, um eine feste Stellung zu erlangen. Er kaufte zu jener Zeit von einem Herrn Pierre de Morgerets zwei Aemter, nämlich die Stelle eines „avocat du Roy au siége des eaux et forêts“ und daneben die des „premier avocat du Roi en l'amirauté de France au siége général de la table de marbre du Palais“. Die erste trug ihm ein jährliches Gehalt von 170 Livres, und die zweite 150 Livres, zusammen 320 Livres ein. Doch waren noch viele Nebeneinkünfte mit diesen Aemtern verbunden, und man hat annäherungsweise sein jährliches Einkommen auf 1200 Livres geschätzt, eine Summe, die für jene Zeit nicht unbeträchtlich war*). Die „Table de

---

Als Nachschrift standen — mit leichter Aenderung eines Horazischen Verses — die Worte:

Quod scribo et placeo, si placeo, omne tuum est.

*) Vergl. Particularités de la vie judiciaire de Pierre Corneille, par E. Gosselin, greffier archiviste à la Cour impériale de Rouen. (Extrait de la Revue de la Normandie, juillet 1865.) Rouen 1865. Gosselin konnte eine Reihe neuer Aktenstücke benutzen. Die Documente über die Cession der beiden Aemter an Corneille sind vom 31. December 1628 und vom 10. Januar 1629 datirt. Entgegen dem Gebrauch wird darin der Advocatur Corneille's keine Erwähnung gethan.

marbre du Palais“ war ein Senat, der über Fischerei- und Jagdfrevel in zweiter Instanz, über Schifffahrts-Streitigkeiten in erster Instanz zu urtheilen hatte. Wir haben leider nicht viel bestimmte Nachrichten über die Jahre, welche Corneille als junger Mann in Rouen verlebte. Wir dürfen aber annehmen, dass er sich mit Eifer seinem neuen Beruf widmete. Die Akten der Untergerichte sind nicht mehr erhalten. Doch hat man vor nicht langer Zeit ein Manuscript in Rouen gefunden, das die Sitzungsprotokolle der „Amirauté“ in den Jahren 1643 bis 1645 enthält. Corneille's Name findet sich häufig in denselben, und wir ersehen aus ihnen, dass er sein Amt gewissenhaft verwaltete. Der Rückschluss ist bei einem Mann von Corneille's Charakter wohl erlaubt, dass er auch schon früher in ähnlicher Weise gearbeitet hat. Er selbst hat sich nur selten über seine Jugendjahre geäussert, und die wenigen Gedichte, die von ihm aus dieser Zeit erhalten sind, erlauben keine weiteren Schlüsse. Corneille war keiner jener Lyriker, die von überquellendem Gefühl und jugendlicher Begeisterung fortgerissen in ihren Liedern aussprechen müssen, was sie bedrängt. Ist doch das Bewusstsein seiner poetischen Kraft erst spät in ihm erwacht. Nach allem, was wir wissen, dürfen wir uns Corneille als einen jungen Mann vorstellen, der in sorgenfreier Stellung sein Leben nach Art der jungen Leute seines Stands verbrachte, frisch und voll Interesse auch für geistige Arbeit, besonders für die Werke der Literatur. Wenn ihn der Winter an die Stadt fesselte, so verlebte er die Sommermonate in Petit-Couronne, oder er wanderte zu seinem Freund, dem Abbé Legendre, nach dem schönen hochgelegenen Hénouville, auf dem rechten Seineufer, von wo aus der Blick das weite Flussthal umfasst.

Auch von Liebesgeschichten weiss er zu melden, aber er redet ohne Begeisterung von ihnen. Vielmehr spottet er in kühlem Vers über seine jugendliche Leidenschaftlichkeit.

„Einstens war ich auch so dumm,
Gingen mir die Schönen im Kopf herum,“

sagt er in einem seiner ersten Gedichte an einen Freund, den

er, wie es scheint, in seinem Liebeskummer trösten wollte. Auch er sei einst so ein verliebter Thor gewesen, fügt er hinzu,

„Aufrecht oder kniend, das Haupt entblösst,
Heiter gestimmt, in Wehmuth gelöst,
Verloren in der Träume Welt,
Oder von Eifersucht gequält.“

Das ganze Kauderwelsch und die Reimkunst der Verliebten sei ihm geläufig gewesen,

„Doch blieb ich immer derselbe Thor,
Ob ich in Prosa oder in Versen schwor*).

Doch spricht er auch einmal von einer ernsteren Neigung. In seinem Gedicht „Excuse à Ariste“, das zu Anfang des Jahrs 1637 gedruckt wurde, aber nach des Dichters Versicherung schon einige Jahre vorher verfasst war, sagt er mit wehmüthig dankbarer Erinnerung:

„Stets denk ich gerne an die Zeit zurück,
Da ich erkannt der wahren Liebe Werth;
Als ich mein Herz verlor, begann mein Glück,
Die Liebe nur hat dichten mich gelehrt“,

und er versichert, dass seitdem keine andre je von ihm geliebt

---

*) Siehe Corneille's Gedicht „A Monsieur D. L. T.“ Band X. S. 25 der Ausgabe von Marty-Laveaux in der Sammlung der Grand Ecrivains de la France, die wir bei allen Citaten aus Corneille benutzen werden.

V. 39. J'ai fait autrefois de la bête,
J'avois des Philis à la tête...
— — — — — — — — —
Je me mettois à tout usage,
Debout, tête nue, à genoux,
Triste, gaillard, rêveur, jaloux;
Je courois, je faisais la grue
Tout un jour au bout d'une rue.

V. 51. Tout ce petit meuble de bouche
Dont un amoureux s'escarmouche,
Je savois bien m'en escrimer.
Par là je m'appris à rimer;
Par là je fis sans autre chose
Un sot en vers d'un sot en prose.
Et Dieu sait alors si les feux,
Les flammes, les soupirs, les voeux,
Et tout ce menu badinage
Servoit de rime et de remplage.

und besungen worden sei*). Den Gedanken, dass nur der ein guter Dichter sein könne, der wahrhaft liebe, finden wir auch an andrer Stelle von ihm ausgedrückt**).

Wir wissen nichts Genaueres über diese Geliebte. Es mag dieselbe gewesen sein, die uns ein andres Gedicht unter dem Namen Caliste in traulichem Liebesgeflüster mit Tirsis zeigt. Tirsis (Corneille) drückt sein Bangen und seinen Zweifel aus, ob er auch der Geliebten würdig sei, sie aber beruhigt ihn mit dem schalkhaft-innigen, öfters wiederholten „Tu peux t'en assurer" ***). Das ist so ziemlich alles, was wir von Corneille's Jugendliebe wissen. Aber um diese unbestimmte Ueberlieferung hat sich allmälig eine anmuthige Legende gebildet. Ein Freund Corneille's, so heisst es, führte diesen im Hause seiner Geliebten ein, und erntete dafür Undank. Denn Corneille gewann die Neigung des Mädchens für sich. In dem Geschichtchen liegt ein kleines Lustspiel, und die Liebenden mögen oft über den getäuschten Freund gelacht haben. Die Idee lag nahe, den Vorfall für die Bühne zu bearbeiten, denn Rouen, die grosse, belebte Stadt, folgte der Mode, wie Paris sie angab. Wie dort der Geschmack an dramatischen Aufführungen in stetem Zunehmen war, so auch in Rouen, das von den wandernden Schauspielern häufig berührt wurde. Wir mögen uns den jungen Advokaten als eifrigen Besucher des Theaters vorstellen, und so konnte ihm der Gedanke erwachsen, das kleine Liebesabenteuer dramatisch zu verwerthen. Auf diese Weise entstand vielleicht sein erstes Lustspiel „Mélite".

---

*) Excuse à Ariste, v. 58 ff. Band X. S. 77:

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise.
— — — — — — — — — — — — —
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes derniers feux.
— — — — — — — — — — — — —
Aussi n'aimai-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon coeur.

**) Vergl. z. B. sein Lustspiel „La Galérie du Palais". I. 7. v. 16:

Un bon poëte ne vient que d'un amant parfait.

***) Corneille, Bd. X. p. 50.

Eraste und Tircis, zwei Freunde, gebildete junge Männer aus guter Familie, begegnen sich auf der Strasse und plaudern über ihre gesellschaftlichen Beziehungen und persönlichen Absichten. Eraste klagt über die Sprödigkeit eines von ihm geliebten Fräuleins, Mélite, welche von seiner Werbung nichts hören will, obwohl er ihr nun schon seit zwei Jahren seine Huldigungen darbringt. Tircis spottet über die Leidenschaft seines Freunds. Nach seiner Ansicht ist der Umgang mit schönen Damen allerdings recht angenehm, und der Anfänger kann bei ihnen vieles lernen. Aber wenn es an das Heiraten gehen soll, gilt es positiv zu sein, und auf Reichthum, nicht auf Schönheit zu sehen. Solche Reden reizen Eraste, und da er Mélite an der Thür ihres Hauses erscheinen sieht, geräth er auf den Gedanken, ihr Tircis vorzustellen, damit sich dieser von der Schönheit und dem Liebreiz des Mädchens überzeuge. Der Einfall ist unklug, und hat bittere Folgen für Eraste. Denn in einem Augenblick gewinnt Tircis, was Eraste so lange vergeblich zu erwerben sich bemüht hat, die Neigung Mélitens. Wenige Worte und Blicke genügen. Tircis vergisst die skeptischen Lehren, die er kurz zuvor gepredigt hat, und gibt sich ganz seiner jungen Leidenschaft hin. Ob dieses Verraths sich zu rächen, entwirft Eraste einen Plan, der ihm doppelte Genugthuung bringen soll. Er will nicht allein Tircis und Mélite entzweien, er will auch Cloris, des Tircis Schwester, ihres Bräutigams Philandre berauben. Die Intrigue, die er deshalb anzettelt, ist freilich schwach, und Corneille verräth dabei die Unbeholfenheit des Anfängers. Eraste lässt einige Briefe fälschen, in welchen Mélite sich an Philandre wendet, ihm ihre glühende Liebe gesteht, und sich über Tircis verächtlich äussert. Philandre erhält diese Briefe und geht blindlings in die plumpe Falle. Er bricht ohne Zögern mit Cloris, seiner Verlobten, und zeigt Tircis triumphirend, was Mélite geschrieben. Erschüttert, entsetzt beschliesst dieser, seinem Leben ein Ende zu machen, und enteilt, ohne weiter zu prüfen, ohne nur Mélite ein Wort zu sagen. Bald erhält diese durch einen Freund die Kunde von Tircis' Tod, und bricht besinnungslos zusammen. Ein solches Ergebniss hatte Eraste nicht erwartet; als er kommt, um Zeuge seines Siegs zu sein, und die Nachricht von dem Tod der beiden

Liebenden erhält, umflort sich sein Geist. Wahnsinnig irrt er umher, und peinigt sich selbst mit den schwersten Anklagen. Er wähnt, die Erde habe ihn verschlungen, und er sieht in jedem, der ihm begegnet, einen der Unterirdischen, mit welchen er kämpfen müsse. Solche Wahnsinns-Scenen waren, wie schon bemerkt wurde, ein beliebtes Auskunftsmittel der damaligen Dichter und müssen dem Publikum besonders gefallen haben*). Unter andern trifft Eraste auch Philandre, den er für Minos, den Richter der Todten, hält, und dem er reuig seine That gesteht. Damit ist schon viel gewonnen, zumal sich herausstellt, dass Tircis noch nicht Hand an sich gelegt, und dass auch Mélite sich wieder erholt hat. So hat der fünfte Act nur noch die Vereinigung der Liebenden zu zeigen, welche dem von seinem Wahnsinn geheilten reumüthigen Eraste verzeihen. Die kecke Cloris hat zwar ihren Liebhaber verloren, allein in ihrem leichten Sinn tröstet sie sich, ja sie spottet des Getäuschten, und weist die Geschwister wenigstens nicht entschieden ab, als diese ihr in Eraste einen andern Bräutigam empfehlen. So ist es nur der charakterlose Philandre, der zu büssen hat.

Im Jahre 1629 gab eine Schauspielertruppe in Rouen ihre Vorstellungen. Der Director derselben, Mondory, war ein einsichtiger Mann, der auch als Schauspieler glänzte. Ihm brachte Corneille sein Lustspiel, und sah es auch zur Aufführung angenommen. Mondory rüstete sich gerade nach Paris überzusiedeln, um das Theater im Marais zu übernehmen. Das Wagniss war gross; die Gesellschaft, welche bis dahin im Marais gespielt hatte, war zu Grund gegangen. Aber Mondory's Truppe war gut, und er selbst sollte bald als der erste dramatische Künstler in Paris angesehen werden. Er beschloss, Corneille's Lustspiel zuerst in der Hauptstadt aufzuführen, ein Beweis, dass er sich viel davon versprach. Die erste Vorstellung fiel höchst wahrscheinlich in

---

*) Vergl. Abschnitt III, S. 96, wo von ähnlichen Scenen in Rotrou's „Hypocondriaque“, und Pichou's „Les folies de Cardénio“, die Rede ist. In Rotrou's „La bague de l'oubli“, einer Uebersetzung aus dem Spanischen des Lope de Vega, verliert der König Alfons von Sicilien sein Gedächtniss durch den Einfluss eines magischen Rings, und so liesse sich noch manches Stück aus jener Zeit anführen, in dem der Wahnsinn eine Rolle spielt.

das Jahr 1629*). Der Erfolg entsprach indessen anfangs den Erwartungen Mondory's nicht. Die Kritik fand das Stück nicht effectvoll genug, und das grössere Publikum vermisste die Würze, an die es gewöhnt war**). „Mélite" führte ihm eine Welt vor, die es kannte, denn es war die eigne Welt. Aber ging man deshalb in das Theater? Wo blieben die Possenreisser, die Meister der Fratze, die mehr als plumpen Spässe, die Handgreiflichkeiten und all' die herkömmliche Ungeschlachtheit, welche den Hauptreiz der bis dahin besonders geschätzten Possen bildeten, und das unauslöschliche Gelächter des Publikums hervorriefen? Erst nach einigen Vorstellungen fand „Mélite" wärmere Aufnahme. Vielleicht dass die Nachricht von der anders gearteten Komödie erst ein feineres Publikum heranziehen musste. Denn wen hätte die erste Ankündigung eines neuen Stücks, dessen Verfasser nicht einmal genannt wurde, anlocken können?***) Die Schauspieler nannten die Dichter der aufzuführenden Stücke nur, wenn sie auf die Anziehungskraft eines bekannten Namens rechneten, und auch das war noch nicht lange üblich. Zieht man die Verhältnisse in Betracht, so kann man sich über den anfänglich schwachen Beifall nicht wundern; es könnte eher auffallen, dass Corneille mit seinem Lustspiel so schnell durchdrang. Denn schon nach einigen Vorstellungen würdigte man den Fortschritt, den die „Mélite" aufwies, und begrüsste die neue Richtung mit Wärme†). Damit war Corneille's Ruf begründet; er fand nicht allein Zutritt

*) Vergl. Parfaict IV. 460. Taschereau, Vie de Corneille. p. 7. Marty-Laveaux I. 129.

**) In dem Vorwort zu „Clitandre" spricht Corneille von den Kritikern „qui ont blâmé l'autre de peu d'effets", und in dem „Examen" desselben Stücks sagt er: „J'entendis que ceux du métier la blâmaient de peu d'effets et de ce que le style en étoit trop familier".

***) Corneille sagt in der Widmung der „Mélite" an Mr. de Liancour: „... quand je considère le peu de bruit qu'elle fit à son arrivée à Paris, venant d'un homme qui ne pouvoit sentir que la rudesse de son pays, et tellement inconnu qu'il étoit avantageux d'en taire le nom; quand je me souviens, dis-je, que ses trois premières représentations ensemble n'eurent point tant d'affluence que la moindre de celles qui les suivirent dans le même hiver etc."

†) Examen de Mélite: „Le succès en fut surprenant: il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui étoit en possession de s'y voir l'unique; il égala tout ce qui s'étoit fait de plus beau jusqu'alors, et me fit connoître à la cour."

in den literarischen Kreisen, er wurde auch in die aristokratische Welt eingeführt, so weit sich dieselbe für Literatur interessirte. Gleich das folgende Drama, „Clitandre", durfte Corneille dem Freund der Dichter, dem Herzog Heinrich von Longueville widmen, und aus der Zueignung erfahren wir, dass er ihm einzelne Acte schon vor der Aufführung vorgelesen hatte.

„Mélite", das Lustspiel, das Corneille dem Pariser Publikum bot, musste in der That einen eigenthümlichen Reiz für die Gebildeten haben. Noch hatte niemand das moderne wirkliche Leben so auf der Bühne wiederzugeben versucht. Zum erstenmal sah man ein Bild der feinen Gesellschaft jener Tage an sich vorüberziehen; man vernahm auf den Brettern die raffinirte Sprache der Stutzer und Schöngeister, wie sie in den Salons zu hören war, und das ganze Stück hatte einen Ausdruck der Wahrheit, der doppelt merkwürdig berühren musste zu einer Zeit, wo man gerade auf diese Eigenschaft im Lustspiel am wenigsten achtete. Man höre z. B., wie Eraste seine Liebe schildert:

Mit meinem ganzen Sein gehör ich ihr;
Nur wenn sie fern, beklag ich diese Herrschaft.
Vergebens such ich Rettung in der Flucht,
Und strebe meine Freiheit mir zu sichern.
Ein Blick genügt, der Zauber ihres Auges'
Wirft mich zurück in meine frühern Fesseln.
So sehr verblendet mich der süsse Reiz,
Dass ich die Heilung fliehe, um zu leiden.

Auf diese und ähnliche Redensarten der herkömmlichen Galanterie entgegnet Tircis mit spöttischem Wort:

„Mein Freund, bewundernswerth ist deine Laune,
Du stellst dich elend, um beredt zu sein*).

---

*) Mélite I. 1. v. 5 ff.

Elle a sur tous mes sens une entière puissance;
Si j'ose en murmurer, ce n'est qu'en son absence,
Et je ménage en vain dans un éloignement
Un peu de liberté pour mon ressentiment:
D'un seul de ses regards l'adorable contrainte
Me rend tous mes liens, en resserre l'étreinte,
Et par un si doux charme aveugle ma raison,
Que je cherche mon mal et fuis ma guérison.

und Tircis' Antwort, ebendaselbst v. 21:

Que je te trouve, ami, d'une humeur admirable.
Pour paroître éloquent, tu te feins misérable.

Tircis erklärt dieses ganze Gebahren, dieses Haschen nach schönen Worten für Sache der Mode, für eitel Wind.

„Ein hübsch Gesicht verlangt ein schmeichelnd Wort:
Der Neuling mag in dieser Kunst sich üben.
Auch ich kann bei den Schönen feurig reden,
Da es die Mode also von uns heischt.
Und solche Worte, wie das Buch sie lehrt,
Sind dort an ihrem Platz. Da gilts vor allem,
Erdichtet Leid zu klagen, und zu flehen
Um Heilung, schwülst'gen Unsinn auch zu schwatzen,
Von künft'ger Wunderthat zu faseln, und
Zu schwören, dass kein Hinderniss zu gross;
Doch alles das ist Wind und nichts als Wind *).

Wir haben hier eine der ersten Protestationen gegen die falsche Manier des Ausdrucks und die hohle Galanterie. Wenn Tircis gleich darauf Mélite zum ersten Mal gegenübersteht, gebraucht er natürlich selbst die gerade erst von ihm getadelten Redensarten. „Seid nicht so eisig gegen Liebesglut," sagt er im Stil der Precieusen. Allein, sobald er wirkliche Leidenschaft für Mélite empfindet, wird seine Sprache einfacher und ruhiger, und durch die ersten Liebesscenen klingt es, als ob der Dichter schöner Stunden seines eignen Lebens gedenke. Das Streben nach Wahrheit und richtiger Zeichnung, welches durch die ganze Dichtung geht, bildet dessen Hauptverdienst. In dieser Richtung zeigte sich am klarsten der Fortschritt, den das Lustspiel unter dem Einfluss Corneille's machte. Er möchte die Schwächen seiner Zeit geisseln, und versucht, Menschen aus der ihm bekannten Welt zu schildern. Trotzdem kann „Mélite" nicht als das erste wirkliche Lustspiel der französischen Literatur angesehen werden, denn noch sind die einzelnen Personen des Stücks schattenhaft.

---

*) Ibid. v. 59:
Ces visages d'éclat sont bons à cajoler;
C'est là qu'un jeune oiseau doit s'instruire à parler;
J'aime à remplir de feux ma bouche en leur présence,
La mode nous oblige à cette complaisance;
Tous ces discours de livre alors sont de saison:
Il faut feindre des maux, demander guérison,
Donner sur le phébus, promettre des miracles;
Jurer qu'on brisera toute sorte d'obstacles;
Mais du vent et cela doivent être tout un.

Allerdings waren sie nicht mehr Copien der Lustspielpersonen des Alterthums oder der italienischen Posse, Figuren, welche auf der französischen Bühne ohne Halt und ohne Zusammenhang mit dem wirklichen Leben erschienen; Corneille's Menschen standen schon auf dem realen Boden der französischen Gesellschaft, aber das war auch ihr ganzes Verdienst. Der Dichter lässt zwar viel von der bezaubernden Persönlichkeit Mélitens reden, aber er versteht es nicht, sie uns deutlich zu machen. In keinem Wort beweist Mélite ihre geistige Ueberlegenheit über die andern. Zwischen Tircis und Eraste ist der Unterschied kaum angedeutet, während Philandre schon etwas plumper geschildert wird. Cloris erscheint zwar als ein Mädchen von heiterem Gemüth und voll schalkhafter Laune, aber auch bei ihr geht die Charakteristik nicht über leichte Andeutungen hinaus.

Erst nach einer Reihe von Jahren und nach der Begründung der klassischen Tragödie, sollte Corneille auch den Ruhm erwerben, in seinem „Menteur" das erste französische Lustspiel geschaffen zu haben.

Man hat sich vielfach bemüht, über das Urbild der Mélite etwas Genaueres zu finden. Allein ausser Corneille's Wort, dass die Liebe ihm die erste Anregung zu seiner Dichtung gegeben habe, besitzen wir keine sichere Angabe. Viele Jahre verstrichen nach der Aufführung der „Mélite", bevor nur ein Wort über die Geliebte des Dichters verlautete. Erst in einem Nekrolog Corneille's aus dem Jahr 1685 findet sich die Bemerkung, dass der Dichter den Plan zu seiner „Mélite" nach einem persönlichen Abenteuer entworfen habe *). Aehnliches berichtete Thomas Corneille in seinem Geographischen Wörterbuch gelegentlich eines Artikels über Rouen (1708). Eine ausführlichere Erzählung gab erst Fontenelle in seinem „Leben Corneille's" **). Fontenelle war allerdings der Neffe des Dichters, aber sehr viel jünger als dieser, und seine Schrift erschien über hundert Jahre nach der

*) Siehe „Les nouvelles de la république des lettres", janvier 1685.

**) Zuerst mitgetheilt von d'Olivet nach Pellisson's Histoire de l'Académie française 1729, dann von Fontenelle selbst in seiner Histoire du théâtre 1742. (Ausgabe von 1767. t. III. S. 82.)

„Mélite“. Auch andre seiner Angaben haben sich als irrig erwiesen, wie z. B. die Notiz, dass »Mélite« schon 1625 aufgeführt worden sei. Uebrigens nennt Fontenelle die Geliebte nicht, sondern erzählt nur, man habe in Rouen lange Zeit eine Dame mit dem Namen Mélite bezeichnet. Erst später glaubte man auch den wirklichen Namen zu wissen. In einem Manuscript der Bibliothek zu Caen wird zuerst gesagt, der Familienname des von Corneille geliebten Mädchens sei Milet gewesen*). Die Kirchenbücher und Register von Rouen konnten nicht zu Rathe gezogen werden, da sie grosse Lücken aufweisen. So bleibt die Frage, die an sich geringfügig ist, unerledigt. Aber wir können uns des Eindrucks nicht erwehren, als liege hier eine Legende vor. Man kann fast mit dem Blick verfolgen, wie die anmuthige Fabel entsteht, wächst, an Form gewinnt, und wie schliesslich aus dem Namen der Dichtung auch der Familienname des von Corneille mit seiner Liebe beglückten Mädchens gebildet wird.

Im Druck erschien „Mélite“ erst 1633**). Diese Verzögerung darf uns nicht Wunder nehmen, denn mit dem Druck entsagte der Dichter jedem Anspruch auf Honorar. So lang ein Stück nur Manuscript war, mussten es die Theater ihm abkaufen; war es einmal gedruckt, galt es als Gemeingut.

Eine geraume Zeit verstrich, bevor Corneille mit einem zweiten Stück sein Glück versuchte. Hatte ihn die Kritik der „Mélite“ irre gemacht, arbeitete er so langsam, oder hielten ihn seine Berufsgeschäfte von der dichterischen Thätigkeit ab? Nach der wahrscheinlichsten Angabe liess er erst im Jahre 1632 ein neues Werk aufführen, und zwar war es diesmal eine

---

*) Das Manuscript n° 55 der Bibliothek zu Caen „Athenae Normannorum veteres ac recentes“ aus dem Jahr 1720, sagt nur: „Melita, nomen foeminae cujusdam nobilis rothomagae“. Das Manuscript n° 57: „Le Moréri des Normands“, par Jos. André Guiot de Rouen (2 B.) gibt den Namen Milet. Das Manuscript aber, das kein Datum trägt, stammt nach der Ansicht des Ober-Bibliothekars von Caen, Herrn Travers, aus der Zeit von 1784—1790 und hat in diesem Punkt keine Autorität. Ich verdanke diese Mittheilungen der Güte des Herrn Professors A. Büchner zu Caen.

**) Mélite ou Les fausses lettres. Pièce comique. A Paris chez François Targa 1633. Der zweite Titel verschwand in der Ausgabe von 1644, welche überhaupt für alle Stücke nur den Haupttitel beibehielt.

Tragikomödie, „Clitandre“. Wir dürfen annehmen, dass wiederum Mondory das Stück für seine Truppe erworben hatte. Ueber den äussern Erfolg desselben liegen uns keine besonderen Nachrichten vor, aber da Corneille es noch in demselben Jahr 1632 drucken liess, dürfen wir annehmen, dass der Beifall nur mässig war*).

„Clitandre“ ist eine gründlich verfehlte Arbeit. Aber sie ist dadurch interessant, dass sie uns einen Blick in die innere Arbeit Corneille's gestattet. Noch war er sich über seine Aufgabe nicht klar, und tastend suchte er seinen Weg. Er empfand, dass das französische Drama in der Form, die es angenommen hatte, nicht genügen konnte, und er bemühte sich, ihm eine neue entsprechende Gestalt zu geben. Sein „Clitandre“ sollte die Forderungen der Gelehrten in Hinsicht auf die Einheit des Orts und der Zeit mit der Freiheit und Beweglichkeit der Bühne, mit Hardy's Manier, versöhnen. Ja, Corneille versuchte sogar weiter zu gehen als Hardy, und erlaubte sich, Begebenheiten auf der Scene zu zeigen, welche Hardy nur hätte erzählen lassen. In der Vorrede zu der ersten Ausgabe seines „Clitandre“ rühmt er sich dieser Kühnheit. Aber sie barg keinen Fortschritt in sich; die Freiheit der Bühne, wie Corneille sie in dieser Dichtung auffasste, hätte das französische Drama um dreissig Jahre zurückgeworfen. Der Inhalt des „Clitandre“ ist in der Kürze kaum anzugeben. Das Stück spielt in dem Schloss eines Königs von Schottland und dem einsamen Wald, der dasselbe umgibt. So meint der Dichter die Einheit des Orts doch zu bewahren. Die schöne Caliste, ein Edelfräulein vom Hof, wird von Rosidor und Clitandre, zwei vornehmen Herren, umworben, und der erstere sieht seine Liebe erwidert. Aber gleichzeitig hat Rosidor in dem Herzen einer andern Dame, Dorise, eine glühende Leidenschaft erweckt, und da er dieselbe nicht beachtet, fasst diese einen teuflischen Plan. Von Eifersucht getrieben, lockt sie ihre glückliche Nebenbuhlerin unter einem falschen Vorwand an eine einsame Stelle des Walds, um sie dort zu tödten. Zufällig hegt der Bösewicht des Stücks, der verrätherische Pymante eben-

*) Clitandre ou L'innocence délivrée, tragicomédie. A Paris chez François Targa 1632.

falls einen Mordanschlag gegen Rosidor, weil er nur nach dessen Tod hoffen kann, die Liebe der Dorise zu erwerben. Um seinen Plan auszuführen, hat er zwei Leute Clitandre's bestochen; der eine derselben hat die Handschrift seines Herrn nachgeahmt, eine Herausforderung an Rosidor geschrieben, und ihm als Ort des Stelldicheins gerade jenen Platz im Wald angegeben, an welchen Dorise ihre ahnungslose Freundin führt. Dort erwartet ihn Pymante mit seinen zwei Spiessgesellen, verlarvt und durch Bauerntracht unkenntlich gemacht. In einer Reihe rascher Scenen entwickelt sich nun das Stück. Dorise will Caliste ermorden; in demselben Augenblick bricht Rosidor, verwundet und von den drei Mordgesellen verfolgt, aus dem Gebüsch hervor. Sein Schwert zerbricht ihm im Kampf, aber er entreisst der finstern Dorise, die ihre Hand zum tödtlichen Streich erhoben hat, die Waffe, erschlägt zwei seiner Angreifer und zwingt den dritten, Pymante, zur Flucht. Durch diese glückliche Gegenwehr ist auch Caliste gerettet, und sie geleitet den vom Blutverlust ermatteten Rosidor zum nächsten Dorf, um Hilfe zu finden. Dorise, die sich verloren sieht, entschliesst sich zur Flucht; sie legt die Kleidung eines der Gefallenen an, geräth aber in die Hand Pymante's, dessen frecher Lüsternheit sie sich nur dadurch erwehren kann, dass sie ihm mit einer Haarnadel ein Auge aussticht*). Alles dies und mehr noch geht auf der Bühne vor sich. Unterdessen hat man die beiden Leichen als die der Leute Clitandre's erkannt, und da die Herausforderung Rosidor's als von Clitandre geschrieben gilt, ist jeder Zweifel unzulässig.

---

*) Nachdem Pymante auf die genannte Weise sein Auge verloren hat und Dorise ihm entschlüpft ist, redet der Schwerverletzte die Nadel, die ihm in der Hand geblieben ist, folgendermassen an (IV. 2. v. 19 ff.):

> O toi qui, secondant son courage inhumain,
> Loin d'orner ses cheveux, déshonores sa main,
> Exécrable instrument de sa brutale rage,
> Tu devois pour le moins respecter son image:
> Ce portrait accompli d'un chef-d'oeuvre des cieux,
> Imprimé dans mon coeur, exprimé dans mes yeux,
> Quoi que te commandât une âme si cruelle,
> Devoit être adoré de ta pointe cruelle.

Damit war man zu den Pointen der Theophile'schen galanten Dramendichtung zurückgekommen.

Clitandre wird auf Befehl des Königs in den Kerker geworfen und soll sterben. Doch er hat einen warmen Freund in dem königlichen Prinzen, der sich seiner annimmt, und da man bald auch Dorise und Pymante ergreift, letzterer seine schwarze That eingesteht und seinen Richtern sogar höhnisch entgegentritt, so wird Clitandre's Unschuld noch zur rechten Zeit erkannt. Der fünfte Act bringt dann, ähnlich wie in „Mélite", das Bild des glücklichen Brautpaars Rosidor und Caliste, und lässt den Zuschauer hoffen, dass sich auch Clitandre und Dorise zusammenfinden werden. Diese hat ja nur aus Liebesleidenschaft gefehlt, und hat zudem Anspruch auf Verzeihung erworben, da sie den Prinzen in einem Kampf mit dem wüthenden Pymante gerettet hat.

Dies ist ungefähr der Inhalt der Tragikomödie, wenn man alles Nebensächliche wegnimmt. Aber dies letztere überwuchert so sehr, dass Corneille in seiner Vorrede zugesteht, es sei für den Zuschauer schwer, das Stück zu verstehen, wenn er es nicht öfters sehe. Es erinnert uns in mancher Hinsicht an Shakespeare's „Titus und Andronicus". Nur ist das englische Stück in dem Masse ungebundener und tumultuarischer, als die englische Bühne die französische an Freiheit der Bewegung übertraf. Selbst in dieser unregelmässigsten aller französischen Tragödien ist doch noch eine gewisse Ordnung gewahrt, sind die Massen von der Bühne ferngehalten und herrscht der Alexandriner. Später fühlte sich der Dichter so unangenehm von seiner Jugendarbeit berührt, dass er versuchte, sie als das Ergebniss eines schlechten Scherzes hinzustellen. Als er gelegentlich einer Aufführung der „Mélite" nach Paris gereist sei, habe man ihm vorgeworfen, dass er in seinem Stück die Regel von der Einheit der Zeit nicht befolgt habe. Darum habe er es unternommen, ein Stück zu schreiben, das alle Regeln beachte und doch nichts tauge. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Erklärung springt in die Augen. Ein junger Dichter spielt nicht so mit seinem Ruf. Es erscheint uns viel natürlicher anzunehmen, dass Corneille auch mit diesem Stück den Versuch einer Neuerung machte. In diesem unverkennbaren Streben nach Reformen verräth sich seine dramatische Begabung. Er war mit der herkömmlichen Form nicht zufrieden, und von seinem ersten

Lustspiel an enthüllt er immer wieder diesen Wunsch, dem Theater neue Gebiete zu erschliessen, dem Drama reichere und bessere Formen zu geben. Wie er es in „Mélite“ mit einem neuen Stil versuchte, und in „Clitandre“ von dem Herkommen abzuweichen sich unterfing, so werden wir auch in den folgenden Dichtungen immer wieder dem muthigen, auf Reformen gerichteten Sinn Corneille's begegnen.

Der Zauber, den die Bühnenwelt auf alle ausübt, die ihm näher treten, fesselte auch Corneille, und mit Feuereifer widmete sich derselbe nun der dramatischen Arbeit. Die Vorbereitung und Aufführung seiner Stücke führte ihn öfters von Rouen nach Paris, veranlasste ihn auch wohl zu längerem Aufenthalt daselbst. Corneille glaubte an sein Talent und hatte dessen kein Hehl*), aber seine Dichtungen zeigen auch, dass er es mit seiner Aufgabe ernst nahm, und dass er fortwährend bemüht war, seine Kunst auszubilden und zu entwickeln.

In den Jahren 1632 und 1633 dichtete er vier Lustspiele, die sich in der Manier der Behandlung ziemlich gleichen, „La veuve“, „La galérie du Palais“, „La suivante“ und „La Place Royale“. Ueber die Zeit der Aufführung ist man nicht ganz sicher. Während man die zwei letztgenannten Stücke früher in das Jahr 1634 verlegte, scheint es jetzt mehr als wahrscheinlich, dass auch sie schon im Jahr zuvor aufgeführt wurden. Die Thätigkeit des Dichters erschiene dann um so grösser**).

Corneille hat auch in seinen späteren Dramen die Schwierigkeiten, welche Anlage und Plan bieten, nie ganz überwunden. Auch in diesen ersten Lustspielen ist die Handlung sehr einfach, die Intrigue mehr als schwach. In dem erstgenannten Stück, „La veuve“, handelt es sich um die Liebe zweier jungen Leute zu Clarice, einer schönen Witwe aus vornehmem Geschlecht. Einer

---

*) Dies geht aus späteren hämischen Bemerkungen seiner Gegner hervor. So heisst es z. B. in der Lettre du sieur Claveret an Corneille bei Gelegenheit des Cid: „Ce ne sera pas un petit plaisir pour le monde, si vous continuez à vous persuader d'être si grand poëte; il est vrai que dès le premier voyage que vous fîtes en cette ville, les judicieux reconnurent en vous cette humeur.“

**) Gedruckt erschien die „Veuve“ im Jahr 1634, die andren erst im Jahr 1637, zugleich mit dem „Cid“.

dieser Liebhaber, Philiste, ein ehrlicher, treuer Mann, ist zu schüchtern, um Clarice seine Gefühle zu enthüllen. Er ist zufrieden, wenn er nur zunächst ihre Freundschaft erwerben kann. Das Auge einer Frau sieht jedoch zu scharf, um einen selbst stummen Verehrer nicht zu durchschauen, und so hat auch Clarice ihres Freundes wahre Gesinnung längst erkannt, ja sie erwidert im Stillen seine Neigung. Ein Freund Philiste's, Alcidon, liebt indessen Clarice gleichfalls, und ist nicht so ängstlich in der Wahl seiner Mittel, wenn es gilt zum Ziel zu gelangen. Auch er erklärt sich nicht, aber nur, um zuvor desto sicherer Philiste bei der Geliebten zu verderben. Er schmeichelt sich in das Vertrauen seines Nebenbuhlers ein und heuchelt warme Liebe zu Doris, der Schwester Philiste's. Gleichzeitig aber besticht er die alte Dienerin der Clarice, und als die letztere sich eines Abends im Garten ergeht, wird er durch eine Nebenthür eingelassen, überfällt die junge Frau und raubt sie mit Hilfe einiger Gefährten. Er bringt sie in ein unweit der Stadt gelegenes Landhaus, das ihm sein Freund Célidan zu dem Behuf überlassen hat. Aber Célidan hat die böse That nur scheinbar unterstützt. Kaum ist Clarice in seinem Landhaus geborgen, so thut er die nöthigen Schritte zu ihrer Rettung. Alcidon's Tücke wird erkannt, und der Elende verliert nicht nur jede Hoffnung auf die Hand Claricens, sondern auch, wie natürlich, jeden Anspruch auf Doris. Da ein Lustspiel nach der damaligen Sitte aber mit einer ganzen Reihe von Heiraten schliessen muss, verspricht Doris dem braven Célidan ihre Hand, während Clarice ihren scheuen Freund Philiste beglückt.

Wie die Anlage des Stücks, ist auch die Zeichnung der einzelnen Charaktere noch schwach, und übertrifft kaum die Kunst in „Mélite“. Allerdings ist die Exposition im ersten Act klar gegeben, und der Dichter versucht die Schüchternheit Philiste's deutlich zu zeichnen. Clarice muss ihm selbst ihre Liebe gestehen, damit er nur an sein Glück glaubt. Aber keine Person erregt wirkliches Interesse. Philiste erinnert stark an die bleichen Schäfergestalten des Lignon. Selbst bei der Nachricht von dem Raub seiner Braut zeigt er keine Thatkraft. Statt alle Mittel aufzubieten, Clarice zu retten, redet er lieber davon sich zu tödten. Das ist bequemer, zumal er mit den Vorbereitungen zu dem Selbst-

mord so viel Zeit braucht, dass die Freunde ihm die Geliebte gerettet zurückführen, bevor er Hand an sich gelegt hat. Der Fortschritt Corneille's offenbart sich aber deutlich in der feineren Führung des Gesprächs. Vergleicht man in dieser Hinsicht die „Veuve" mit der „Mélite", die doch auch schon bemüht war, den modernen Ton der Unterhaltung zu treffen, so sieht man die rasche Entwicklung. Besonders sind es die beiden ersten Acte, welche diesen Vorzug aufweisen, und gleich die erste Scene des ersten Acts ist bemerkenswerth. Alcidon, der falsche Freund, will Philiste über sein Verhältniss zu Clarice ausforschen; er räth ihm, sich der Geliebten zu erklären, in der Hoffnung, dass diese ihn zurückweise und für immer aus ihrem Haus verbanne. Er sagt ihm spöttisch:

Zwar bist du ihr zu dienen sehr beflissen,
Doch scheust du dich, ein Liebeswort zu sagen.
Soll sie vielleicht zuerst den Hof dir machen?

worauf Philiste entgegnet:

„Mit Nichten. Doch sie könnte mich errathen," *)

und er setzt dem Freund dann seine Theorie auseinander. Er findet, dass die Liebhaber gewöhnlich sehr thörigt zu Werke gehen, wenn sie mit der Thür in's Haus fallen und die Geliebte mit ihren leidenschaftlichen Betheuerungen erschrecken:

Kaum sind in ihren Banden wir verstrickt,
So haben wir nichts Besseres zu thun,
Als ihr mit stürm'schem Wort zu huldigen,
Auf die Gefahr hin schimpflicher Begegnung.
Ein jeder Tölpel weiss sich so zu geben.
Statt seiner Liebe zeigt er seine Thorheit,
Um mit Verachtung nur belohnt zu werden.
Nein, Nein! Erst gilt's die Liebe zu gewinnen,
Bevor man sich erklärt. Gleich zum Beginn
Sich ihren Sklaven nennen, macht sie stolz nur.
Und sprichst du gar von ihrer Herrschermacht,
Reichst du ihr eine Waffe gegen dich.

---

*) La Veuve I. 1. v. 9 ff.:

Alcidon:

Auprès d'elle assidu, sans lui parler d'amour,
Veux-tu qu'elle commence à te faire la cour?

Philiste:

Non pas; mais pour le moins, je veux qu'elle devine.

Ein bessres Mittel, scheint mir, führt zum Ziele:
Wir dienen der Geliebten, ohne Phrasen,
Wir richten uns nach ihrem Wohlgefallen
Und fügen alles, wie es ihr beliebt.
Und so, vertraut, in freundlichem Verkehr,
Gewinnen wir allmälig ihre Neigung.
So stellen wir den Schönen unsre Netze
Die sie nicht seh'n, und somit nicht vermeiden*).

Ueber dieses vorsichtige Benehmen spottet Alcidon:

Ein andrer möge diesem Beispiel folgen.
Die Liebe hass' ich, die ich nicht gesteh'n darf.
Von Lieb' nicht reden! Deine Weisheit lehrt
Gar närr'sche Regeln, denen ich nicht traue.
Das ist nicht meine Art. Bei einer Dame
Vom schönen Wetter plaudern, ihr erzählen,
Dass die Pariser Strassen schmutzig sind,
Wo man den besten Wohlgeruch jetzt kauft,
Und welche Junker mit einander grollen;
Dass man im Schauspiel gute Verse hört,
Und der mit jener sich verloben wird!
Welch' schöner Zeitvertreib! Nein, blöder Freund,
Fang muthig mit dem Hauptcapitel an,
Sag', was dir fehlt, und opfre nicht die Zeit
Fruchtlos zu schwatzen und dich abzumühen**).

---

*) La Veuve I. 1. v. 23:

Aussitôt qu'une dame en ses rets nous a pris,
Offrir notre service au hasard d'un mépris,
Et vous laissant conduire à nos brusques saillies,
Au lieu de notre amour lui montrer nos folies,
Qu'un superbe dédain punisse au même instant,
Il n'est si maladroit qui n'en fit bien autant.
Il faut s'en faire aimer avant qu'on se déclare.
Notre submission à l'orgueil la prépare.
Lui dire incontinent son pouvoir souverain,
C'est mettre à sa rigueur les armes à la main.
Usons, pour être aimés, d'un meilleur artifice.
Sans en rien protester, rendons-lui du service.
Réglons sur son humeur toutes nos actions.
Ajustons nos desseins à ses intentions,
Tant que par la douceur d'une longue hantise
Comme insensiblement elle se trouve prise.
C'est par là que l'on sème aux dames des appas,
Qu'elles n'évitent point, ne les prévoyant pas.

**) Ibid.

Suive qui le voudra, ce nouveau procédé.
Mon feu me déplairoit caché sous ce rideau.

Der Hauptreiz, welchen die Jugendarbeiten Corneille's für uns noch haben, liegt eben in der Art, wie er seine Personen mit einander verkehren lässt. Wer sich genauer mit dem Dichter bekannt machen will, freut sich hier die Entwicklung desselben verfolgen und sehen zu können, wie er bemüht ist, das Lustspiel des possenhaften Charakters zu entkleiden und es zum Spiegelbild seiner Zeit zu gestalten. Corneille war sich dieses Strebens wohl bewusst, und in dem Vorwort zu der „Veuve" sagt er, das Hauptverdienst seines Lustspiels liege in dessen „Naivetät", womit er eben die Einfachheit und grössere Feinheit des Stils bezeichnen will.

Der Ruhm des jungen Dichters aus der Normandie wurde durch den Erfolg der „Veuve" sehr erhöht. Nicht weniger als sechsundzwanzig Huldigungsgedichte, zum Theil namhafter Poeten und selbst rivalisirender Dramatiker, wie Mairet, Scudéry, Rotrou, Du Ryer, Boisrobert, finden sich der ersten Ausgabe des Stücks vorgedruckt. Allerdings war es damals Sitte bei den Dichtern, sich gegenseitig in den Himmel zu erheben, und solche Lobgedichte sind meistens nur als Höflichkeitsbeweise zu betrachten. Auch von Corneille haben wir ein Madrigal zu Ehren Scudéry's und dessen Tragikomödie „Le trompeur puny" (1633 *). Solche

---

Ne parler point d'amour! Pour moi, je me défie
Des fantasques raisons de ta philosophie:
Ce n'est pas là mon jeu. Le joli passe-temps
D'être auprès d'une dame et causer du beau temps,
Lui jurer que Paris est toujours plein de fange,
Qu'un certain parfumeur vend de fort bonne eau d'ange,
Qu'un cavalier regarde un autre de travers,
Que dans la comédie on dit d'assez bons vers,
Qu'un tel dedans le mois d'une telle s'accorde!
Touche, pauvre abusé, touche la grosse corde.
Conte ce qui te mène et ne t'amuse pas
A perdre sottement tes discours et tes pas.

*) Corneille, B. X. S. 61. — Dass diese Huldigungsgedichte von vielen nur als ein Mittel, Geld zu verdienen, angesehen wurden, ist gewiss. Jean Rou, Advokat zu Paris unter der Regierung Ludwig's XIV., erzählt in seinen Memoiren, dass er mit Claude Le Petit bekannt gewesen sei. Le Petit wurde 1664 wegen gotteslästerlicher Schriften und obscöner Gedichte verbrannt. Rou erzählt von dem Elend, in dem derselbe lebte. „Qu'est-ce que mon coeur a à démêler avec ma bourse qui est plus plate qu'une punaise, et mes dents longues comme un jour

Complimente schlossen eifersüchtige Regungen nicht aus, und die Liebe der meisten eben genannten Herren verwandelte sich in Hass, als sie sahen, dass der von ihnen gepriesene Corneille sie mit seinem „Cid“ weit überholte. Aber die Zahl der Huldigungsgedichte, welche Corneille mit der „Veuve“ ärntete, beweist doch, dass ein wirklicher Erfolg vorlag, und die Anerkennung, welche ein so charaktervoller Mann wie Rotrou spendete, ist nicht zu unterschätzen. Rotrou aber, der auch in der Folgezeit ein Freund Corneille's blieb, zögerte nicht, schon damals dessen Ueberlegenheit anzuerkennen. Er sagte, freilich in dem herkömmlichen faden, Stil:

„Nichts kann an Schönheit je Clarissen's Bild erreichen,
Was immer auch ich schuf, es muss vor ihr erbleichen.
Du gabst ihr solchen Reiz, dass sie im Witwenkleid
Durch ihre Schönheit noch beschämt die schönste Maid *).

Die Lustspiele, welche Corneille auf die „Veuve“ folgen liess, sind in ähnlicher Manier verfasst. Doch versuchte der Dichter abermals eine Neuerung, die vielen Beifall fand. Im Bestreben, die Gesellschaft seiner Zeit zur Darstellung zu bringen, gerieth er auf die Idee, dem Pariser Publikum ein Bild der eignen Stadt zu geben. So fügte er in dem nächsten Lustspiel einige Scenen ein, welche in der grossen Gallerie des Justizpalastes spielten. Dort fanden sich viele Verkaufslokale, vor welchen sich ein reges Treiben entfaltete. Dieses Leben auf die Bühne zu

---

sans pain, et sous lesquelles je n'ai pas à mettre une croûte?“ sagte Le Petit zu Rou, um sich zu entschuldigen, dass er sein satirisches Gedicht „Paris ridicule“ einem Verleger zum heimlichen Druck verkauft hatte, und Rou fügt in einer Note hinzu: „La vérité est, en effet, que le pauvre Petit ne vivoit que de livrets et d'éloges d'auteurs, à la douzaine, propres à être mis en forme de sonnet ou d'épigramme et madrigal, à la tête de leurs ouvrages tant bons que mauvais.“ Siehe Rou's Memoiren, nach dem Manuscript des Haager Archivs herausgegeben von Francis Waddington. Paris 1857. 2. Bd. Vergl. auch „Paris ridicule et burlesque au 17me. siècle“, eine Sammlung verschiedner satirischer Gedichte, herausgeg. von P. L. Jacob, bibliophile. Paris, Garnier 1878. S. IX.

*) Tel on me voit partout adorer ta Clarice,
Aussi rien n'est égal à ses moindres attraits;
Tout ce que j'ai produit cède à ses moindres traits;
Toute veuve qu'elle est, de quoi que tu l'habilles,
Elle ternit l'éclat de nos plus belles filles.

bringen', reizte Corneille; er zeigte es in einer bewegten Scene, in der sich die Käufer vor den Kaufläden, schwatzend und im Verkehr mit den Verkäufern, herumtreiben. Besonders lebhaft geht es vor dem Tisch einer Modistin und der Auslage eines Buchhändlers zu. In die eifrige Unterhaltung der Kunden über die aufliegenden Bücher mischt der Dichter Anspielungen auf die neusten Werke der Literatur. Diese Scenen standen zwar nur in losem Zusammenhang mit dem eigentlichen Stück, gefielen aber ausserordentlich] und gaben dem Lustspiel den Namen „La galérie du Palais“ *). Den Hauptinhalt desselben bildet jedoch die Geschichte eines Liebespaars, das durch die Einflüsterungen einer eifersüchtigen Freundin irre gemacht wird.

Corneille scheint sich dabei eine psychologische Studie als Aufgabe gestellt zu haben, allein noch war er nicht so weit vorgeschritten, dieselbe klar erfassen und mit Verständniss durchführen zu können. Zudem täuschte ihn das Glück, das sein Stück durch die ebenerwähnte Neuerung machte, und liess ihn das dramatische Interesse nicht in der inneren Kraft der Dichtung, sondern in Aeusserlichkeiten suchen.

Das nächstfolgende Stück „La Suivante“, ist das schwächste unter den Lustspielen Corneille's. Daphnis, ein Fräulein aus vornehmer Familie, wird von zwei jungen Adligen, Clarimond und Florame geliebt. Beide suchen sich ihrer Dame auf eine sonderbare Weise zu nähern. Sie huldigen scheinbar der Gesellschafterin des Fräuleins. Beide erlangen so Zutritt in das Haus, und einmal so weit, will nun jeder dem andern seine Rechte auf Amarante, die Gesellschafterin, abtreten. Sie stellen sich grossmüthig, sprechen von dem Opfer, das sie ihrer Freundschaft bringen, und haben keinen sehnlicheren Wunsch als von Amarante verworfen zu werden. Diese benutzt ihre Stellung um gegen ihre Herrin zu intriguiren, zumal als sie entdeckt, dass Florame von Daphnis geliebt wird. Die Verwicklung der letzten Acte beruht einzig auf der unnatürlichen Verschweigung eines Namens. Daphnis erlangt ihres Vaters Zustimmung zu ihrer Liebe; nur hält der Vater nicht Florame, sondern einen andern für den von seiner Tochter be-

*) La galérie du Palais ou l'amie rivale.

günstigten Bewerber. Auf einmal aber ändert er, von selbstsüchtigen Absichten geleitet, seinen Entschluss; er will jetzt nur Florame zum Schwiegersohn und erklärt seiner Tochter, sie müsse ihrer Neigung entsagen. Wieder wird kein Name genannt, und erst nach vielem Hin- und Herzerren findet sich die allen erwünschte Lösung des Missverständnisses. Die „Suivante“ ist im Allgemeinen ein recht frivoles Stück, und Daphnis selbst übt die beste Kritik an ihm, wenn sie (V. 8. v. 37) ausruft: „Qu'un nom, tu par hasard, nous a donné de peine!“

Die „Suivante“ hatte wenig Erfolg, und Corneille nahm deshalb in seinem nächsten Lustspiel „La Place Royale“, seine Zuflucht zu dem Mittel, das sich schon einmal als wirksam erwiesen hatte; er verlegte sein Stück nach Paris. Der grösste Theil desselben spielt auf der Place Royale, der belebtesten Promenade des damaligen Paris und einem der vornehmsten Stadttheile. Weitere Beziehung zu dem Inhalt hat die Wahl dieses Platzes nicht. Die Anlage des Lustspiels ist verwickelter als bei den früheren, und die ganze Haltung desselben ist gekünstelt. Corneille möchte wieder einen besonderen Charakter zeichnen, aber der Versuch misslingt ihm. Er will einen Sonderling, einen Philosophen ganz seltsamer Art schildern. Alidor, so heisst der Held des Stücks, liebt und wird wieder geliebt, aber gerade dieses Liebesglück wird ihm bedenklich, denn er fürchtet die Knechtschaft in der Ehe*). Seine Ansichten über die Liebe sind so-

*) La Place Royale ou L'amoureux extravagant. Das Stück gehört wahrscheinlich noch in den Beginn des Jahrs 1633, da das lateinische Gedicht Corneille's an Richelieu (B. X, S. 64) desselben schon Erwähnung thut. Darin heisst es v. 29:

Nec minus Angelicae dolor et suspiria spretae
Quam placuere tui, Phylli jocosa, sales.

Dieses Gedicht datirt aber aus dem Jahr 1633, und wurde zuerst gedruckt im Sommer 1634.

*) Vergl. z. B. die Ideen Alidor's, die er I. 4. 26 ff. auseinandersetzt:

Je veux qu'on soit libre au milieu de ses fers.
Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède.
Je le hais, s'il me force; et quand j'aime, je veux
Que de ma volonté dépendent tous mes voeux;
Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
Que je puisse à mon gré l'augmenter et l'éteindre,
Et toujours en état de disposer de moi,
Donner quand il me plaît et retirer ma foi.

phistisch ausgeklügelt, und da er fühlt, dass er seine Braut Angélique zu sehr liebt, und somit seine Freiheit gefährdet ist, so entschliesst er sich, mit ihr zu brechen! „Puisqu'elle me plaît trop, il me faut lui déplaire“, sagt er (I. 4. v. 69), und um dies Ziel, der Geliebten zu missfallen, schnell zu erreichen, beleidigt er sie auf die gröblichste Weise. Er spielt ihr einen Brief in die Hand, den er an eine andre Dame geschrieben hat, und in dem er über Angélique verächtlich spricht und über ihre Hässlichkeit spottet. Von ihr zur Rede gesetzt, hält er ihr den Spiegel vor, den sie der Sitte der Zeit gemäss am Gürtel trägt, und sagt ihr:

„Cassez; ceci vous dit encor pis que ma lettre.“ (II, 2. 52.)

Als er dann aber hört, dass Angélique von seinem Freund Cléandre geliebt wird, ändert er sein Benehmen. Er will diesem behülflich sein, das Mädchen zu entführen. Zu dem Ende versöhnt er sich wieder mit Angélique, was ihm nicht schwer fällt, da diese ihn wirklich liebt, und beredet sie, mit ihm zu fliehen, da sie zur Heirath mit einem andern gezwungen werden soll. Um sie ganz sicher zu machen, gibt er ihr ein Eheversprechen, — das aber von Cléandre ausgestellt ist. Angélique merkt den Betrug nicht, und sie wäre verloren, wenn nicht zu der bestimmten Nachtstunde ihre Freundin Philis zufällig vor ihr an den Ort der Zusammenkunft käme, und von Cléandre und dessen Spiessgesellen geraubt würde. Jetzt erst erkennt Angélique die Falle, in die sie hatte gelockt werden sollen, und im tiefsten Herzen verletzt, sehnt sie sich nach der Stille des Klosters. Dafür wird aus dem Entführer und seinem Opfer ein Paar, während Alidor sich glücklich preist, seine Freiheit gerettet zu haben. Man ist manchmal versucht, diesen Junker für eine parodistische Gestalt zu nehmen, obwohl Corneille eine solche Absicht gewiss nicht gehabt hat.

Ueberblicken wir noch einmal die ganze Gruppe der dramatischen Dichtungen Corneille's aus den Jahren 1629—1634, so drängt sich uns zunächst die Bemerkung auf, dass der Dichter mit Eifer nach neuen Formen für die noch ungefüge dramatische Poesie seines Volks suchte. Er strebte darnach, den Rahmen des Lustspiels zu erweitern und dasselbe dem Geist seiner eignen Zeit anzupassen; er sah im Geist ein feines Charakterlustspiel als

Ziel, das zu erreichen freilich erst einem Spätern gegeben war. Er versuchte die Reste der alten Komödie abzustreifen. Die kupplerische Alte (die „nourrice“), die aus dem Drama der Griechen und Römer zu den Italienern gekommen war, die man bei Shakespeare findet, und die auch in den früheren französischen Bühnendichtungen nicht fehlen durfte, machte bei Corneille der vertrauten Dienerin (der „Suivante“) Platz, aus der sich dann bald die kecke Kammerzofe entwickelte, welche in dem Lustspiel der folgenden Zeit eine so grosse Rolle spielen sollte*).

Eine ähnliche Arbeit zeigte sich in der Behandlung der Sprache. Wir können den Weg verfolgen, den Corneille einschlug, um seine Sprache auszubilden, zu verfeinern und geschmeidiger zu machen. In diesem Streben konnte er der unbedingten Zustimmung seiner Zeitgenossen sicher sein. Will man die Entwicklung ermessen, welche Corneille's Sprache binnen weniger Jahre, von der „Mélite“ bis zum „Cid“ durchlaufen hat, so muss man seine Lustspiele nicht in der stark veränderten Form betrachten, welche der Dichter ihnen in den späteren Ausgaben verlieh, sondern in der Gestalt, in welcher sie zum erstenmal gedruckt wurden. Dann wird man den jungen Corneille schon eher kennen lernen und die Mühe ahnen, welche er auf seine Arbeiten verwandte. Nur durch stete Arbeit, durch fortgesetztes Feilen, durch unablässiges Ringen mit der noch spröden Sprache gelangte Corneille zur Meisterschaft, die er im „Cid“ enthüllte.

Trotz des Strebens nach feiner Sprache, das sich in der „Mélite“ bemerkbar macht, sind die beiden ersten Stücke doch mit plumpen Ausdrücken gefüllt, und Corneille glaubt noch, gleich den andern Dichtern, dass ein Lustspiel ohne freche Worte nicht gefallen könne. Immerhin zeichnen sich selbst seine früheren Werke durch ihre Zurückhaltung aus, und sind weit entfernt von der Rohheit, die z. B. Mairet in seinem „Duc d'Ossonne“ noch aufweist.

Die Besuche in der Hauptstadt, die Aufnahme, die Corneille dort in den literarisch gebildeten Kreisen fand, der Umgang mit den

---

*) Die Suivante erscheint zum ersten Mal in der „Galérie du Palais“.

Damen der feinen Gesellschaft mögen ihn eines Besseren belehrt und seinen Geschmack verfeinert haben*). Schon in dem zweiten Lustspiel, in der „Veuve“, ist der Fortschritt ersichtlich. Man findet dort wohl noch niedere, familiäre Ausdrücke, aber keine Gemeinheiten mehr, und auch die späteren Stücke sind fast ganz rein**). Allerdings sind diese letzteren erst mit dem „Cid“ im Druck er-

---

*) Einige Beispiele mögen das Gesagte bekräftigen. Mélite III. 3. v. 49 lautete in der Ausgabe von 1633:

„Oui, j'enrage, je crève, et tous mes sens troublés
D'un excès de douleur se trouvent accablés!“

In den spätern Ausgaben ist das Wort „je crève“ durch „je meurs“ ersetzt.

In Mélite I. 5 trifft Tircis seine Schwester im Gespräch mit ihrem Verlobten und sagt ihnen folgende Impertinenz, v. 5 (Ausgabe 1633):

„Je pense ne pouvoir vous être qu'importun,
Vous feriez mieux un tiers que d'en accepter un.“

Die nächste Ausgabe schon hat dafür:

„De moins sorciers que moi pourroient bien deviner,
Qu'un troisième ne fait que vous importuner.“

Siehe ferner Mélite V. 1. 19. Dort ruft Cliton, ein betrügerischer Schreiber (Ausgaben 1633—1657):

„Adieu, soûle à ton dam ton curieux désir“,

wofür Corneille später setzte:

„Contente à tes périls ton curieux désir.

Aehnliche Stellen könnte man noch genug anführen, besonders aus „Clitandre“. So sagt dort z. B. Pymante am Schluss eines Monologs IV. 2. 68 (Ausgabe 1632):

„Satisfait par sa mort, mon esprit se modère,
Et va sur sa charogne achever sa colère.“

In den Ausgaben von 1644—1657 heisst es dafür:

„Et va sur ce spectacle assouvir sa colère.“

Später änderte Corneille die Verse gänzlich. In der letzten Redaction lauten sie:

„Destins, soyez enfin de mon intelligence,
Et vengez mon affront ou souffrez ma vengeance.“

In „Clitandre“ V. 3. liegt Rosidor verwundet im Bett, seine Braut Caliste besucht ihn, und Rosidor klagt (Ausg. 1632):

„Que le sort a pour moi de subtiles malices!
Ce lit doit être un jour le champ de mes délices,
Et recule lui seul ce qu'il doit terminer.“

Die ganze Scene wurde später sehr gekürzt und umgeändert.

Auch eine Menge populärer Ausdrücke, wie: tirer pays (Suivante IV. 5. 15); pipeur (Pl. Royale II. 1. 25); mettre en pique (= fâcher, Pl. Roy. II. 5. 6.) u. a. m. finden sich nur in den frühsten Ausgaben.

**) Eine Ausnahme bildet die Suivante I. 3. 20 (Ausgabe 1637—57).

schienen, und Corneille hatte somit Gelegenheit, schon in der ersten Ausgabe viel zu verbessern*).

Bemerken wir einestheils in der Sprache des Dichters eine fortschreitende Entwicklung, so finden wir anderntheils in seinen frühsten Stücken schon einige charakteristische Eigenthümlichkeiten seiner späteren Diktion. Vom Beginn an liebt Corneille einen gewissen Parallelismus in der Rede, ein Abwägen der Perioden, und verbindet damit die Freude an starken Antithesen**). Dass seine Sprache auch die Pointen kennt, und nicht selten

---

*) Vielleicht kann man auch einen Theil der grössern Feinheit in der Sprache, durch welchen die „Mélite" sich vor „Clitandre" auszeichnet, dem Umstand zuschreiben, dass erstere später veröffentlicht wurde, und Corneille also schon mehr corrigiren konnte.

**) Man vergleiche z. B. La veuve IV, 1. 63:

Ton déplaisir lui plaît, et tous autres tourments
Lui sembleroient pour toi de légers châtiments.
Elle en rit maintenant, cette belle inhumaine;
Elle se pâme d'aise au récit de ta peine.
— — — — — — — — — — — — —
Après tant de serments de n'aimer rien que toi,
Tu la veux faire heureuse aux dépens de sa foi;
Tu veux seul avoir part à la douleur commune;
Tu veux seul te charger de toute l'infortune.

oder La veuve II, 1. v. 1 ff.:

Secrets tyrans de ma pensée,
Respect, amour, de qui les lois
D'un juste et fâcheux contre-poids
La tiennent toujours balancée,
— — — — — — — — —
Que l'un m'offre d'espoir! que l'autre a de rigeur!
Et tandis que tous deux tâchent à me séduire,
Que leur combat est rude au milieu de mon coeur.

Unwillkürlich gedenkt man bei dieser Strophe an die Verse Don Rodriguo's (Le Cid. I. 7. zweite Strophe):

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse.
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse.
L'un m'anime le coeur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.

schwülstig und geziert ist, erscheint bei der Geschmacksrichtung der Zeit nur natürlich*).

Das Ziel, auf das Corneille hinarbeitete, war, wie gesagt, die Schöpfung eines Lustspiels, welches das Leben und die Sitten seiner Zeit zur Anschauung brächte. Er wollte ein Bild des behaglichen Lebens im Kreis der vornehmen Familien und des reichen Bürgerthums geben. Freilich ist seine Zeichnung noch vielfach unbeholfen und ungenau; es fehlte ihm eben noch gar viel, so besonders das Verständniss der Perspektive, welche auch in der dramatischen Anordnung gewahrt sein will; es fehlte die Gabe der Beobachtung, das Talent der Charakteristik und der Reichthum an Ideen, welche das Lustspiel beleben müssen. Noch konnte er sich dem Einfluss der italienischen Posse nicht genug entziehen; wie dort, so versteckt man sich auch bei ihm, belauscht man die andern, die ihre Geheimnisse auf offner Strasse auskramen, und seine Personen müssen jede, auch die plumpste Täuschung gläubig hinnehmen, damit das Spiel gelinge. Die Wahrscheinlichkeit der Verwicklungen kam weniger in Betracht, als die Heiterkeit der einzelnen Scenen. Aber es war schon

---

*) In jener schon erwähnten Scene der „Place Royale" (II, 2), in welcher Alidor seiner Braut den Spiegel vorhält, damit sie sehe, wie hässlich sie sei, antwortet Angélique mit folgender Pointe:

> S'il me dit mes défauts autant ou plus que toi,
> Déloyal, pour le moins il n'en dit rien qu'à moi:
> C'est dedans son cristal que je les étudie;
> Mais après il s'en tait et moi j'y remédie;
> Il m'en donne un avis, sans me les reprocher,
> Et me les découvrant, il m'aide à les cacher.

Alidor antwortet ihr: „Vous êtes en colère et vous dites des pointes". In dieser höhnischen Antwort liegt auch eine Verurtheilung des Dichters, welcher der leidenschaftlich erregten Angélique eine einfache Sprache geben musste.

Vergl. auch Mélite I, 4. v. 62. Philandre sagt dort zu seiner Braut, sie solle in sein Auge blicken:

> Tu n'y vois que mon coeur qui n'a plus un seul trait
> Que ceux qu'il a reçus de ton charmant portrait,
> Et qui tout aussitôt que tu t'es fait paraître,
> Afin de te mieux voir, s'est mis à la fenêtre.

oder Clitandre IV. 3, 21. Monolog des Prinzen Floridan während eines Gewitters:

> Tes éclairs, indignés d'être éteints par les eaux,
> En ont tari la source et séché les ruisseaux.

genug, dass er versuchte, die Physiognomie seiner galanten Herren und Damen zeitweilig zu beleben, und dass er die Nothwendigkeit erkannte, das Lustspiel zu verfeinern und es dem Publikum näher zu bringen*). Dieses Streben bewog ihn auch zur Vereinfachung des Plans. Wenn wir von „Mélite" absehen, finden wir in jedem seiner Lustspiele eine einzige Verwicklung, die mit ihren verschiedenen Krisen und der endlichen Lösung den Inhalt der Dichtung bildet. Corneille's eigne Richtung traf hier wieder mit dem nationalen Geschmack zusammen. Die französische Bühne hatte bereits einige festgezogene Grenzen, die zu überschreiten schwer war. Das Streben nach Uebersichtlichkeit und Klarheit wirkte auch im Lustspiel bestimmend auf die Anlage und liess einen grössern Reichthum von Verwicklungen und Begebenheiten nicht zu. Der Classicismus mit seiner einheitlichen Composition und seiner Formenstrenge kündigte sich bereits deutlich an. Wenn diese Beschränkung des Lustspiels auch eine Verfeinerung seines Charakters im Gefolge hatte, so raubte sie ihm doch ein gut Theil frischen Lebens und nöthigte den noch ungewandten Dichter zu Längen, die schwer empfunden werden. Zudem fürchtete man bei vielen Zuschauern durch eine allzugetreue Wiedergabe der Zeitverhältnisse Anstoss zu erregen. Besonders ängstlich vermied man jede Erwähnung der christlichen Kirche und ihrer Einrichtungen. Man begreift aber, wie fremdartig es auf die Zuschauer wirken musste, wenn in der

---

*) Lysandre sagt in der „Galérie du Palais" I. 7. 33:

„O pauvre comédie, objet de tant de veines,
Si tu n'es qu'un portrait des actions humaines,
On te tire souvent sur un original,
A qui, pour dire vrai, tu ressembles fort mal."

und in der Epître, die als Vorwort zur „Suivante" dient, heisst es: „La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diroient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en auteurs." Ebenda sagt Corneille: „Je ne me suis jamais imaginé avoir mis rien au jour de parfait, je n'espère pas même y pouvoir jamais arriver; je fais néanmoins mon possible pour en approcher, et les plus beaux succès des autres ne produisent en moi qu'une vertueuse émulation qui me fait redoubler mes efforts pour en avoir de pareils."

„Mélite“, einem modernen Zeitbild, von den Göttern und der Unterwelt die Rede war, wenn in „Clitandre“ ein Mädchen erklärte, es wolle zu den „Vestalinnen“ flüchten. So war allerdings schon die Sprache der „Asträa“ gewesen, und auch Racan hatte in seinen „Bergeries“ so geredet. Wiederum wagte Corneille hier weiter zu gehen. Er streifte diese Vorsicht in seinen spätern Lustspielen mehr und mehr ab. Je anständiger und feiner seine Sprache wurde, um so grössere Freiheit konnte er in der Darstellung moderner Verhältnisse walten lassen*). Die ersten Corneille'schen Stücke sind alle etwas farblos. Der Humor des Dichters ging nicht auf derben Effect aus, und selten erhob er sich zu leidenschaftlicher Sprache. Nichts liess in ihm die dramatische Kraft ahnen, welche er später enthüllte. Seine Lustspiele enthalten immer dieselbe Liebeskomödie. In jedem Stück finden wir einen mehr oder weniger sonderbaren Gesellen, der mit sich zu Rathe geht, ob er lieben soll oder nicht, und der in einem Freund einen gefährlichen Rivalen findet. Die Liebhaber selbst verfallen häufig noch in Unnatur, und wenn sie sich bei ihrer Geliebten in Ungnade sehen, so reden sie im Stil der Asträa gleich von Selbstmord. Man könnte Lessing's Wort von den Helden der sogenannten Märtyrer-Tragödie auf sie anwenden: „Sie reden, als ob Sterben und ein Glas Wasser trinken eins und dasselbe sei“**).

Wie hoch Corneille damals als Lustspieldichter geachtet

---

*) In der „Place Royale“ V. 7. 74 sagt Angélique:

Un cloître est désormais l'objet de mes désirs:
L'âme ne goûte point ailleurs de vrais plaisirs.

Und wie hätte ein solches Wort verletzen können? In der „Comédie des Tuileries“, an der Corneille später für Richelieu mitarbeitete, ist allerdings in dem ihm zugeschriebenen dritten Akt wieder die Rede von den Göttern, aber vielleicht war dies eine Bedingung des Cardinals, der freilich gegen den kühnen Vers (III, 2, 42)

Au retour d'Italie être encor scrupuleux

nichts einzuwenden hatte.

**) Dramaturgie, 3. Stück. Schon zu Corneille's Zeit spottet Maréchal in seinem „Railleur“ über diese Manie. III. 3. 30.

— — le mal est bien divers,
De mourir en effet et de mourir en vers;
Les poëtes, les amans, quand l'ardeur les convie,
Meurent tous, et jamais ils ne perdent la vie.

wurde, ersehen wir aus verschiedenen Zeugnissen seiner Zeitgenossen.

So rechnet Scudéry in seinem Lustspiel „la comédie des comédiens", das 1634 zum erstenmal aufgeführt wurde, die Werke Corneille's bereits zu den beliebtesten Repertoire-Stücken der wandernden Truppen. Eine andre Schrift aus derselben Epoche spottet über das Benehmen gewisser unbedeutenden Poeten, die im Theater eine Stunde lang die Köpfe in die Höhe recken, um von einem der berühmten Dichter bemerkt zu werden und ihn grüssen zu können. „Dort sitzt Rotrou, oder Du Ryer!" ruft der eine. „Er hat mein Stück, das ihm ein Freund neulich vorlegte, recht gelobt." Dann wird das ergötzliche Treiben eines andern geschildert, der sich eine Weile entfernt und sich später entschuldigt, dass er die Gesellschaft verlassen habe. Aber er habe Herrn Corneille begrüssen müssen, der Tags zuvor von Rouen angekommen sei und der ihn am nächsten Morgen zu Mairet führen und ihm ein neues dramatisches Werk zeigen wolle*).

Es war eine Zeit befriedigenden Schaffens für Corneille, und er mag später, nachdem er seinen Ruhm fest begründet hatte, oft mit Sehnsucht auf die Epoche seines jugendlichen Strebens und unverkümmerten Hoffens zurückgeblickt haben.

Damals fühlte er in sich bereits das beglückende Bewusstsein der Kraft; er wusste sich auf dem Weg zur Höhe und sah sich schon als Dichter anerkannt. Noch konnte er sich seines jungen Ruhms erfreuen, ohne die Angriffe seiner Gegner fürchten zu müssen.

---

*) La Pinelière, „Le Parnasse ou la Critique des poëtes" (1635), S. 60 bis 62. Dort heisst es von jenen Dichtern: „Ils tâchent par toutes sortes de moyens de voir tous ceux qui écrivent. Ils auront la tête levée une heure entière à l'hôtel de Bourgogne pour attendre que quelque poëte de réputation qu'ils voient dans une loge regarde de leur côté, afin d'avoir l'occasion de leur faire la révérence. Ils le montrent à ceux de leur compagnie et leur disent: „Voilà M. de Rotrou, ou M. du Ryer, il a bien parlé de ma pièce qu'un de mes amis lui a depuis peu montrée". Tantôt ils s'éloigneront un peu d'eux, et reviendront incontinent leur dire: „Messieurs, je vous demande pardon de mon incivilité; je viens de saluer M. Corneille qui arriva hier de Rouen. Il m'a promis que demain nous irons voir ensemble M. Mairet, et qu'il me fera voir des vers d'une excellente pièce de théâtre qu'il a commencée". S. Corneille, éd. Marty-Laveaux II. 330.

Wir wissen nicht, ob der Dichter während des längeren Aufenthalts, den er öfters in Paris zu nehmen hatte, dem Cardinal Richelieu vorgestellt wurde. Bei der bekannten Vorliebe des Cardinals für alles, was auf das Theater Bezug hatte, wäre es fast zu verwundern, wenn er sich Corneille nicht schon nach dessen ersten Erfolgen hätte rufen lassen. Indessen liegen uns keinerlei Nachrichten darüber vor. Eben so wahrscheinlich ist eine weitere Begegnung der beiden Männer im Sommer des Jahres 1633. Damals begab sich König Ludwig XIII. mit seiner Gemalin, Anna von Oesterreich, zum Gebrauch der Bäder nach Forges in der Normandie. Die eisenhaltigen Quellen sollten die Königin stärken. Der kleine Ort wurde für einige Wochen der Sitz geräuschvollen glänzenden Lebens. Der ganze Hof begleitete das Herrscherpaar, und auch Richelieu befand sich im Gefolge desselben. Die Festlichkeiten drängten sich. Selbst ein Theater durfte nicht fehlen. Von Seiten der Provinz wurde alles aufgeboten, den hohen Besuch zu ehren, und der Erzbischof von Rouen, François de Harlay de Champvallon, ersuchte in diesem Sinn auch Corneille um ein Begrüssungs- und Huldigungsgedicht. Der Dichter kam dem Auftrag nach, indem er ihn scheinbar ablehnte. In einem lateinischen Gedicht wandte er sich an den Erzbischof und bat ihn von seinem Wunsche abzustehen. Die Thaten der Helden zu besingen, sei die Aufgabe eines Virgil. Er aber habe sich ein bescheidneres Ziel gesetzt, da seine geringen Kräfte ihm nicht erlaubten, so hoch zu streben. Das Lustspiel sei sein Feld, und darin habe er den Beifall aller, sowohl des Hofs und der Gelehrten, als auch des grossen Publikums erworben. Allerdings erhebe er sich in seinen Dichtungen manchmal auch zur höheren tragischen Sprache, allein dann unterstütze ihn die Bühne mit ihrer Illusion, und Roscius-Mondory wisse die Schwäche seiner Verse zu verbergen, indem er ihnen Feuer und Anmuth verleihe. Aber Triumphe, wie die des Königs Ludwig, wolle er mit seinem Lied nicht entweihen, und Richelieu's Ehre dürfe er nicht dadurch schmälern, dass er ihn feiere. Er vergleicht dabei jenen mit Achill, diesen mit Nestor, und sagt, Thaten, wie die Besiegung der Hugenotten und die Kämpfe mit Spanien zu verherrlichen, müsse er andern überlassen, — einem

Godeau oder Chapelain, denen er es mit seinem schwachen Gesang nicht gleichthun könne*).

Das Gedicht ist für uns hauptsächlich wegen der Aeusserungen Corneille's über sich und seine Kunst von Werth.

„Alles Gekünstelte fliehen, erscheint mir die wirkliche Kunst erst**)

sagt er darin und betont sein Streben, im Lustspiel nur das Bild des wirklichen, den Dichter umflutenden Lebens zu geben. Das Theater sei das Gebiet, auf dem allein er zu arbeiten berufen sei:

„Heische nicht mehr von mir; hier ist die Grenze des Geistes.
Wer mir die Bühne verschliesst, schliesst meiner Muse den Mund***).

Um so entschiedener betont er sein Verdienst um die dramatische Poesie. Mit hohem Selbstgefühl sagt er von sich:

Siegreich stehe ich hier; es beseelt mich die Muse des Dramas,
Und es schmückt mich der Kranz, der um die Stirne sich schlingt.
Wenige kamen mir gleich, doch übertraf mich noch Keiner,
Und mir nahe zu stehn, ist schon des Ruhmes genug†).

Das stolze Wort, das Corneille damals sprach, hat er durch seine späteren Werke gerechtfertigt. Uebrigens scheint es, dass er sein Gedicht nicht während des Hoflagers in Forges überreichte. Denn der Vers 54 erwähnt die Uebergabe der Stadt Nancy, welche erst am 24. September 1633 erfolgte. Immerhin könnte Corneille

---

*) P. Cornelii Rothomagensis ad illustrissimi Francisci archiepiscopi, Normaniae primatis, invitationem, qua gloriosissimum regem, eminentissimumque cardinalem - ducem versibus celebrare jussus est, excusatio. S. Corneille Oeuvres X, 64.

**) v. 19:
Ars artem fugisse mihi est.

***) v. 39 und 40:
Hic mihi sunt fines, nec me quaesiveris extra:
Carminibus ponent clausa theatra modum.

†) Hos gestit versare modos; hic nescia vinci
Nostro coronato vertice laurus ovat:
Me pauci hic fecere parem, nullusque secundum,
Nec spernenda fuit gloria pone sequi.

Man vergleiche damit ein ähnlich selbstbewusstes Wort, das er in einem spätern Gedicht, „Excuse à Ariste", v. 36 sagt:
„Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit."

das darauf bezügliche Distichon nachträglich eingefügt haben, da das Gedicht erst im Jahr 1634 zum Druck gebracht ward.

Da man ein Schauspiel in Forges hatte, und in dem Repertoire Corneille's Lustspiele gewiss nicht fehlten, lag es nahe für den Dichter, sich auch daselbst einzufinden. Forges liegt nur etwa vierzig Kilometer nordöstlich von Rouen, und die Reise war somit nicht allzu beschwerlich. Während dieses Aufenthalts mag Corneille dem Cardinal näher getreten sein; vielleicht erregte er auch schon damals die Aufmerksamkeit der Königin Anna. Jedenfalls erfolgte bald nach dem Aufenthalt in Forges Corneille's Eintritt in die Gesellschaft der dramatischen Dichter, die für Richelieu arbeiteten. Wahrscheinlich bezog er seitdem ein jährliches Gehalt von fünfhundert Ecus. Am 4. März 1635 wurde das erste Stück, das man den „fünf Autoren" verdankte, die „Comédie des Tuileries", vor der Königin aufgeführt*). Der dritte Act dieses Lustspiels wird Corneille zugeschrieben. Einzelne Wendungen und Ideen, die darin vorkommen, und die man auch in andern Dichtungen Corneille's findet, scheinen diese Tradition zu bekräftigen. Doch währte die Betheiligung Corneille's an den dramatischen Spielereien Richelieu's nicht lang. Man weiss, dass der Cardinal ihm wegen seines wenig fügsamen Sinns zürnte, und dass sich der Dichter bald nach Rouen zurückzog, wo ihn, wie er vorschützte, Familienangelegenheiten fesselten. Er erkaufte seine Freiheit mit der Gunst des Ministers, denn er war nicht der Mann, sich seinen Weg vorschreiben zu lassen. In ihm wogte es auf und ab; neue Entwürfe drängten sich in seinem Geist, und rastlos versuchte er sich in der verschiedensten Manier. Leider gibt uns kein Brief, kein Tagebuch, keine Freundesaufzeichnung Nachricht über Corneille's Pläne und Hoffnungen in jener so wichtigen Epoche seiner Entwicklung. Aber seine Werke sprechen für ihn und erlauben einen sicheren Rückschluss. Wir sehen, wie er sich für die Fabrikarbeit unter Richelieu's Aufsicht für zu gut hielt. Er fühlte sich zu Grösserem berufen, wenn er auch seinen eigentlichen Beruf zur tragischen Poesie erst dunkel erkannte. Zum erstenmal versuchte er sich nun im

*) Ueber die „fünf Autoren" und ihre Werke s. Band I. S. 339 ff.

höheren Stil. Aber indem er sich der Tragödie zuwandte, musste er sich zunächst an die Vorbilder des klassischen Alterthums halten. Die Lustspiele der Alten, sowie die Stücke der italienischen Stegreifkomödie schienen auch damals schon für ein feineres Publikum nicht passend, und die Idee einer Umbildung und Modernisirung des Lustspiels konnte sich einem selbständigen Dichter leicht aufdrängen. In der Tragödie dagegen standen die Werke der Griechen als unerreichte Muster da, und wenn sich das antike Theater auch nicht in die neue Zeit übertragen liess, so strahlte es doch aus der Ferne in solchem Glanz der Hoheit und Schönheit, dass es dem modernen Kunstdrama, das nicht wie das englische und spanische aus dem Volk erwuchs, gewisse Gesetze als unabänderlich auferlegte. Besonders bewunderte man Euripides, dessen Pathos schon einen mehr modernen Charakter trägt, und neben ihm Seneca, dessen rhetorisch gehaltene, auf gewaltsamen Effect hinzielende Tragödien als den Dichtungen der grossen griechischen Tragiker ebenbürtig geschätzt wurden, ja ihrer derberen Haltung wegen leichter begriffen und nachgeahmt werden konnten. Darum hatte sich die junge französische Tragödie an diesen Mustern zu bilden gesucht, und war besonders durch Mairet in ihrer Richtung bestärkt worden. Auch Corneille sah sich veranlasst, zunächst hier anzuknüpfen, wenn er sich der tragischen Muse zuwenden wollte.

So entstand seine Tragödie „Medea". Ein Brief Balzac's an Boisrobert vom 3. April 1635 rühmt die Kunst Mondory's in der Rolle des „Jason". Die erste Aufführung des neuen Stücks muss also schon früher stattgefunden haben*). Die „Medea" ist indessen kaum als eine Originaldichtung Corneille's anzusehen. Sie ist vielmehr eine ziemlich getreue Bearbeitung der gleichnamigen Tragödie des Seneca, nur dass Corneille das lateinische Stück mit einigen Stellen aus Euripides verbrämt, und durch eigne Zuthat erweitert hat. Euripides führte in einer kurzen episodischen Scene den König Aegeus von Athen in sein Trauerspiel ein, um der rachеglühenden Kolcherin die Aussicht auf ein

*) Gedruckt erschien die „Medea" erst im Jahr 1639. Paris bei François Targa.

Asyl zu eröffnen. Seneca strich den König, aber Corneille nahm ihn nicht allein in sein Stück wieder auf, sondern hatte noch die unglückliche Idee, ihn als liebeberauscht hinzustellen und ihm eine grössere Rolle zuzuweisen. Er mochte fühlen, dass die Handlung der antiken Tragödie, des Chors beraubt, für die moderne Bühne zu einfach ist, und diese Beobachtung verleitete ihn wahrscheinlich zu dem Fehler, den greisen Aegeus als Bewerber um die Hand Kreusa's hinzustellen. Die unselige Vorliebe für die ritterliche Galanterie, welche in der klassischen Tragödie der Franzosen so manche Sünde verschuldete, machte sich schon zu Corneille's Zeit geltend. Aegeus wird von der Königstochter abgewiesen und wagt in seiner Erbitterung einen Ueberfall auf die arglos am Gestade des Meers sich ergehende Prinzessin. Jason und sein Freund Pollux kommen ihr zur rechten Zeit zu Hilfe, bezwingen die räuberische Schaar der Athener und nehmen Aegeus selbst gefangen. In den Kerker geworfen, erwartet dieser den Tod, erlangt aber durch die Zauberkräfte Medea's, die sich an Kreusa rächen will, seine Freiheit wieder und bietet alsbald seiner Retterin die Ehe an. Wir sind hier weitab von der antiken Tragödie und schwimmen im vollen Strom moderner Romantik. Kreusa, die mit gutem Bedacht weder im griechischen noch im römischen Stück erscheint, zeigt sich uns bei Corneille als galante Prinzessin, die, einer ächten Precieusen gleich, über die Natur der Liebe redet*), und es glücklich so weit bringt, dass sie den Rest unsrer Theilnahme verscherzt. Denn nachdem sie Medea ihres Gatten beraubt hat, äussert sie noch die armselige Gier nach dem Prachtgewand der Fremden, und wird somit selbst die Veranlassung ihres Untergangs**). Auch vermeinte Corneille dadurch grösseren Eindruck zu erzielen, dass er König Kreon und seine Tochter, von dem höllischen Feuer gepeinigt, auf der Bühne umher rasen liess. Wenn aber irgendwo, war es hier am Platz, die Katastrophe nur erzählen zu lassen, wie die beiden alten Dichter es gethan. Denn der Zu-

---

*) Vergl. z. B. II. 5. v. 23 ff.

**) II. 4. v. 23: „La robe de Médée a donné dans mes yeux".

schauer wendet sich von dem Bild der körperlichen Leiden widerwillig hinweg, und die Scene wirkt nur abschwächend.

Ueberhaupt ist die Charakteristik der Personen, wo sie nicht eine einfache Uebertragung des Vorbilds ist, verfehlt. Jason ist noch niedriger hingestellt als in der antiken Tragödie. Er ist nicht blos untreu, er ist auch gemein. Als Kreusa ihm ihr Verlangen nach dem Kleid Medea's mittheilt, geht er ohne Zögern auf den Gedanken ein, versteckt sich in der Nähe seiner ehemaligen Wohnung, um Medeens Dienerin zu erspähen, mit ihr allein zu sprechen und mit ihrer Hilfe das Gewand zu erlangen! Am auffälligsten ist die falsche Behandlung des Charakters der Medea selbst. Grossartig und erschütternd erscheint sie bei Euripides. Dort ist sie das wilde barbarische, aber kraftvolle heroische Weib, die gereizte Gattin, die beleidigte Mutter, die in einem Anfall von Wuth zur Tigerin wird. Bei Seneca hat sie von ihrer Grösse bereits viel eingebüsst. Die Aufgabe des Dichters bestand darin, den Charakter der Sage zu wahren, die Hoheit des tragischen Vorgangs nicht zu schmälern, und doch die menschliche Natur Medea's zu betonen. Ihre Zauberkraft durfte nicht besonders hervorgehoben werden, weil man sich sonst fragen musste, warum sie ihre Künste nicht früher zur Abwendung des ganzen Unglücks benutzt habe? Nur wenn Medea als leidendes, verschmähtes, mit schnödem Undank verfolgtes, überall verstossenes Weib erscheint, wenn wir sehen, wie sie aus Liebesleidenschaft gefehlt hat, und nun von derselben Leidenschaft, von wilder Eifersucht zur Raserei gebracht wird; wenn wir, mit einem Wort, eine furchtbar grimmige Menschennatur, aber doch eine Menschennatur in ihr sehen, dann allein wird sie uns verständlich, dann allein erregt sie trotz ihrer Frevel unser tiefes Mitgefühl. So hat sie denn auch Euripides gezeigt. Bei Corneille aber betont sie jeden Augenblick ihre Zauberkraft. Durch einen Schlag mit ihrem Zauberstab öffnet sie den Kerker des gefangenen Aegeus und befreit ihn von seinen Ketten. Sie gibt ihm einen Ring, der ihn unsichtbar macht; sie vermag einen Menschen so an die Scholle zu binden, dass ihm jede Bewegung unmöglich wird. Kurz, sie beherrscht Himmel und Erde, sie gebietet dem Blitz, dem Sturmwind und der Woge des Meers; die ganze Natur

ist ihr unterthan*). Darum kann sie auch erklären, dass sie keines Menschen Macht fürchte und den Kampf mit der ganzen Welt nicht zu scheuen habe**). Indem aber Corneille in so scharfer Weise ihre übermenschliche Natur betont, entrückt er sie mehr und mehr unserer Theilnahme. Die Medeasage war überhaupt seinem dichterischen Talent nicht angemessen. Der Charakter der Heldin ist zu complex und verlangt eine eingehende psychologische Schilderung. Corneille aber konnte, wie wir später sehen werden, wohl kraftvolle dämonische Frauengestalten schaffen, aber er stellt seine Personen immer wie aus Einem Guss hin, fertig und entschieden. Medea muss uns dagegen im Zustand des Schwankens, des Seelenkampfs und der Herzensangst gezeigt werden, wenn sie uns bewegen soll. Dieser erste Versuch auf dem Gebiet der Tragödie erhob Corneille noch nicht über die andern tragischen Dichter seiner Zeit. Selbst in der Sprache nicht. Man sollte denken, dass sich in der „Medea" schon Anklänge an die hinreissende Sprache des „Cid" finden müssten, da die beiden Dichtungen doch zeitlich einander nahe stehen. Gleichwie das Gewitter sich oft durch ein leises Grollen in der Ferne ankündigt, sollte man denken, klinge die geniale Kraft des „Cid" auch schon in einzelnen Lauten der früheren Tragödie an. Allein dem ist nicht so. Wir haben schon gesagt, dass die „Medea", trotz der Aenderungen, die sich Corneille erlaubte, nicht als Originaldichtung anzusehen ist. Kräftige Stellen finden sich wohl darin, allein sie sind alle dem lateinischen Vorbild entnommen***). Immerhin bleibt der „Medea" das Verdienst den Dichter in die

---

*) Nérine, Medea's vertraute Dienerin, sagt von ihr III. 1. v. 10:

Un mot du haut des cieux fait descendre la foudre,
Les mers, pour noyer tout, n'attendent que sa loi.
L'air tient les vents tous prêts à suivre sa colère.
Tant la nature esclave a peur de lui déplaire.

**) Sie sagt IV. 5. v. 53 ff.:

Non pas que je les craigne, eux et toute la terre
A leur confusion me livreroient la guerre.
Mais je hais ce désordre...

***) Selbst das berühmte „Moi" der Medea (I. 5. 48), in dem die französische Kritik das erste Leuchten des tragischen Geistes in Corneille erblicken will, scheint mir nicht kräftiger als die betreffende Stelle bei Seneca.

Tragödie eingeführt zu haben. War es auch nur eine Uebersetzung, an der er sich übte, so wurde ihm doch der Stil der Tragödie vertraut. In der „Medea" erprobte Corneille seine Kraft vor der entscheidenden That*).

Nérine:
Dans un si grand revers que vous reste-t-il?
Medée:
Moi
Moi, dis-je, et c'est assez.

Man vergleiche damit die Verse bei Seneca:

Nutrix:
Nihilque superest opibus et tantis tibi.
Medea:
Medea superest.

Das lateinische „Medea superest" klingt zum mindesten eben so stolz und kühn wie das französische „Moi".

*) Von allen dramatischen Bearbeitern der Medeasage steht uns Grillparzer mit seiner wunderbaren Dichtung am nächsten. Euripides ist einfacher; er gibt die Fabel, wie sie ihm überliefert war, aber trotzdem er Medea in der ganzen Herbheit ihres Charakters darstellt, weiss er doch durch die Schilderung des gequälten Mutterherzens und durch das Pathos der Leidenschaft tief zu erschüttern. Es ist schwer, Grillparzer's Werk mit dieser antiken Tragödie zu vergleichen. Es steht uns näher, weil es modern gedacht und empfunden ist. So ist die letzte Scene des fünften Acts, in welcher Medea von Jason Abschied nimmt, gewiss grossartig. In einer wüsten Gegend trifft Medea den aus Corinth verstossenen, geächteten, dem Verschmachten nahen Jason, und sagt ihm:

Leb wohl! nach all den Freuden früh'rer Tage,
In all den Schmerzen, die uns jetzt umnachten,
Zu all dem Jammer, der noch künftig droht,
Sag ich dir Lebewohl, mein Gatte.
Ein kummervolles Leben bricht dir an,
Doch was auch kommen mag: halt aus,
Und sei im Tragen stärker als im Handeln!

Für das moderne Publikum, das gern nach jeder gewaltigen Erscheinung eine sentimentale Abschwächung sucht, ist dieser stimmungsvolle Abschluss eine Wohlthat. Aber die ganze Scene bleibt darum doch eine Abschwächung, und ganz wahr ist dieses Mitleid der in ihrem Elend zur äusserlichen kalten Ruhe sich zwingenden Kindesmörderin nicht. Ich zweifle, ob die Griechen solche Rede gebilligt hätten. Auch die Abschiedsworte Medea's:

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!

enthalten eine philosophische Bemerkung, die mir mit dem Charakter der Medea nicht recht zu stimmen scheint, und wenn sie ferner sagt:

Die wir im Unglück uns gefunden,
Im Unglück scheiden wir.

Nach „Medea“ kehrte Corneille wieder zum Lustspiel zurück. Im Jahr 1636 kam seine „Illusion comique“ zur Aufführung*). Abermals griff der Dichter in eine andre Welt und versuchte es mit einer neuen Gattung, dem romantischen Zauber- und Possenspiel. Er knüpfte diesmal an die Stücke der Commedia dell' arte an, insofern er den Capitan aus denselben herübernahm. Schon Antoine Maréchal hatte ihm das Beispiel dafür gegeben**). In seinem Lustspiel „Le railleur“ erscheint der Capitan Taillebras, der, mit dem überspannten Dichter Lycante wetteifernd, um die Liebe einer jungen Dame wirbt. Der Charakter des Bramarbas ist ganz so geblieben, wie ihn die Spanier und Italiener kannten. Taillebras nennt sich selbstgefällig „den Schrecken des Erdballs“, und rühmt sich der Huldigungen, welche ihm Kaiser und Könige dargebracht haben sollen***). Aber wenn ihm ein ernstlicher Kampf droht, flüchtet er ohne Zögern. „Cherchons un autre gîte, il fait ici trop chaud!“ sagt er III. 7. 35.

Dass auch Don Quichote öfters auf die Bühne gebracht wurde und durch sein Wesen an den Capitan erinnerte, ist schon früher bemerkt worden†).

---

so ist das nicht mehr und nicht weniger als eine Pointe, wie wir sie auch bei Corneille gefunden haben. Fern sei es von mir, an Grillparzer's Grösse mäkeln zu wollen; es soll nur im Vorübergehen gezeigt werden, dass selbst die besten modernen Tragödien, die ihren Stoff aus dem Alterthum nehmen, modernen Geist athmen, dass sie modern denken und fühlen müssen. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen, wenn wir von dem Charakter der klassischen französischen Tragödie eingehender reden. Im Vorübergehen sei nur darauf aufmerksam gemacht, dass der französische Dramatiker Ernst Legouvé ebenfalls eine „Medea“ gedichtet hat, und dass eine Vergleichung dieses Stücks mit dem Grillparzerschen beweist, dass Legouvé das letztere Stück gekannt, in den Hauptscenen nachgeahmt und abgeschwächt hat.

*) Der spätere Titel des Lustspiels war einfach „L'illusion“.

**) In der Vorrede zu seinem „Railleur“, der 1636 aufgeführt und 1638 gedruckt wurde, sagte Maréchal: „Je dirai pourtant en sa faveur que c'est le premier capitan en vers qui a paru dans la scène françoise, qu'il n'a point eu d'exemples et de modèles devant lui, et qu'il a précédé, au moins du temps, deux autres qui l'ont surpassé en tout le reste, et qui sont sortis de deux plumes si fameuses et comiques dans „l'Illusion“ et „les Visionnaires“. Das letztere Stück von Desmarets datirt übrigens nach der Angabe der Brüder Parfaict aus dem Jahr 1637.

***) Vergl. I. 4. 1 und IV. 4. 1 ff.

†) Vergl. dritter Abschnitt S. 96.

Folgendes ist der Inhalt des Corneille'schen Lustspiels. Pridamant, ein alter gestrenger Herr von Adel, hat seinem Sohn Clindor einige tolle Jugendstreiche nicht nachsehen wollen, und ihn dadurch so weit gebracht, dass er das väterliche Haus heimlich verlassen hat und verschollen ist. Voll Verzweiflung hat Pridamant viele Länder durchzogen, um eine Spur seines Sohnes zu finden; er hat den Po, den Rhein, die Maas, die Seine und den Tajo gesehen, wie er sagt, allein vergebens. Ein Bekannter geleitet ihn endlich zur Höhle des mächtigen, weisen Zauberers Alcandre, in der Nähe von Tours. Damit beginnt das Stück. Alcandre kennt die Geschichte Pridamant's und seines Sohns. Der letztere hat lange Zeit im grössten Elend gelebt und nur mühsam sein Dasein gefristet, befindet sich jetzt aber in besserer Lage. Diese Mittheilung zu bekräftigen, zeigt Alcandre in einem Zauberbild die kostbaren Kleider, welche Clindor jetzt trägt. Damit ist natürlich der bekümmerte Greis nicht zufrieden, und Alcandre beschliesst, ihm die letzten Schicksale Clindor's durch seine dienstbaren Geister wie in einem Schauspiel darstellen zu lassen. Diese Komödie in der Komödie fängt mit dem zweiten Aufzug an. Der Capitan Matamore aus der Gascogne hat Clindor als Diener und Secretär in seine Dienste genommen. Matamore ist in eine junge Dame aus gutem Hause, Isabella, verliebt und zweifelt nicht an seinem Sieg. „Quand je veux, j'épouvante; et quand je veux, je charme", sagt er (II. 2. 38). Er erzählt, dass er sich früher nicht mehr öffentlich habe zeigen können, weil er mit seiner Schönheit allen Frauen den Kopf verdreht habe, und diese unendlichen Triumphe hätten ihn an der völligen Eroberung der Welt gehindert. Darum habe er Jupiter gezwungen, seine Schönheit etwas abzuschwächen. Seitdem sei er nur schön, wenn er es wünsche. „Et depuis, je suis beau, quand je veux seulement" (II. 2. 6. 4). Wenn man überhaupt den übertriebenen, possenhaft verzerrten Charakter des Capitan im Lustspiel als zulässig annimmt, muss man sagen, dass Corneille denselben mit viel Humor behandelt hat. In seiner faden Selbstbewunderung spreizt sich Matamore vor seinem Diener:

„Blick auf mein Antlitz her; es spiegelt sich
In ihm, o Freund, jedwede Tugend ab*).

In der herkömmlichen prahlerischen Weise redet er von seinen Heldenthaten, so lange er keinen Gegner vor sich hat. Kaum aber erblickt er seinen Rivalen Adraste in der Ferne, so enteilt er: „Denn“, sagt er, „jener Mensch ist zwar feig, aber in seiner Frechheit könnte er doch Streit mit mir anfangen. In der Stunde meiner Schönheit aber fehlt mir der Muth“**).

Adraste, ein reicher Edelmann, der Isabella ebenfalls liebt, ist in seiner Werbung nicht glücklicher als Matamore, denn es ist Clindor gelungen, die Neigung des schönen und geistvollen Mädchens zu gewinnen. Adraste hat jedoch den Vater für sich und hofft mit dessen Hilfe zu seinem Ziel zu gelangen. Matamore bedient sich Clindor's, um Isabellen seine Gefühle wissen zu lassen, und ist daher sehr empört, als er zufällig ein Gespräch Isabellens mit Clindor belauscht, in welchem der letztere für sich selber redet. Wüthend stürmt er aus seinem Versteck, um den falschen Diener zu tödten. Nur die Wahl lässt er ihm frei, ob er durch einen Faustschlag wie Glas zerbrochen, ob er bis in den Mittelpunkt der Erde gestossen, mit einem einzigen Schwertstreich in zehn Stücke gehauen, oder ob er zum Himmel geschleudert werden will, dass ihn dort das Feuer verzehre. Clindor aber hat seinen Herrn schon längst erkannt, als

„Le souverain poltron, à qui pour faire peur,
Il ne faut qu'une feuille, une ombre, une vapeur,“

und somit lässt er sich nicht erschrecken; er antwortet vielmehr mit Drohungen und zwingt Matamore, auf jede Bewerbung um Isabellen's Hand zu verzichten. In diesem Augenblick stürmt Adraste mit seinen Dienern auf die Scene. Er hat von dem Stelldichein gehört und will den frechen Clindor strafen. Matamore flüchtet in Isabellen's Haus, wo er vier Tage lang unter

*) II. 2. v. 98:
Contemple, mon ami, contemple ce visage:
Tu vois un abrégé de toutes les vertus.

**) II. 2. 115:
Lorsque j'ai ma beauté, je n'ai point ma valeur.

dem Dach versteckt bleibt und nur Nachts in die Küche schleicht, um sich etwas Nahrung zu suchen. Clindor aber setzt sich zur Wehr; er ersticht seinen Gegner, wird umringt und verhaftet. Im vierten Act sehen wir ihn zum Tod verurtheilt, im Kerker. Aber Lyse, Isabellen's Zofe, hat den Kerkermeister durch ein Eheversprechen gewonnen. So gelingt es Isabellen den Geliebten zu befreien, nachdem sie von den Schätzen ihres Vaters zusammengerafft, was sie gerade hat finden können, und die beiden Paare retten sich durch die Flucht. Im fünften Act zeigt der Zauberer in einem andern Bild die Flüchtlinge in neuen Verhältnissen. Sie sind Schauspieler geworden, und man sieht sie in der letzten Scene einer Tragödie auftreten, in der Clindor ermordet wird und Isabella vor Schmerz darüber stirbt. Pridamant, der nicht weiss, dass es sich hier nur um ein Schauspiel handelt, ist vor Schmerz ausser sich, wird aber durch Alcandre's Kunst schnell beruhigt; denn auf dessen Wink erhebt sich ein Vorhang, und die Todtgeglaubten treten mit andern Schauspielern auf die Bühne, ihre Kasseneinnahme zu theilen. Jetzt erst begreift Pridamant die Stellung seines Sohns und erklärt sich mit derselben zufrieden, nachdem ihm der Zauberer in warmen Worten die Achtung geschildert hat, in der das Theater allenthalben steht*).

Die Biographen und Erklärer Corneille's haben diesem Lustspiel eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. In der That erwies Corneille schon hier seinen Beruf für die Tragödie, indem er, ohne es zu wollen, dem Capitan öfters eine Sprache in den Mund legte, welche jeden komischen Anstrich verlor und so volltönend war, dass er sie ebensogut einem seiner spätern Helden hätte geben können. Einige Beispiele seien hier angeführt. Matamore ruft II, 2, 13:

„Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons, et gagne les batailles“.

Die Verse sind so heroischen Charakters, dass Boileau nicht scheute sie zum Lob des Prinzen Condé zu verwerthen. In Boileau's Epître IV („Au roi“), Vers 133 heisst es:

Condé, dont le seul nom fait tomber les murailles,
Force les escadrons et gagne les batailles.

---

*) Siehe Band I. S. 344.

Im dritten Act (Sc. 4, Vers 1. ff.) legt Corneille dem Capitan folgende Verse in den Mund:

> Respect de ma maîtresse, incommode vertu,
> Tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu?
> Que n'ai-je eu cent rivaux en la place d'un père,
> Sur qui, sans t'offenser, laisser choir ma colère!

Und Marty-Laveaux bemerkt mit Recht in seiner Ausgabe (II, Seite 424), dass diese Stelle den Cid nicht verunzieren würde. Eine weitere Anregung hat Boileau im fünften Act (Sc. 5, v. 1) gefunden. Dort heisst es:

> Ainsi de notre espoir la fortune se joue,
> Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue.

was sich bei Boileau, Epître V, Vers 133, folgendermassen gestaltet:

> Qu'à son gré désormais la fortune me joue
> On me verra dormir au branle de sa roue*).

Doch auch ausserdem scheint uns das Lustspiel, mit dem Corneille die Thätigkeit seiner ersten Epoche abschloss, bemerkenswerth durch den Humor, der sich, allerdings neben vielfachen Längen, in ihr geltend macht, und mehr noch durch die feine Zeichnung Isabella's. Wir haben hier eine für die damalige Zeit sehr gelungene Charakterschilderung. In Isabella verbindet sich heitre Laune und Anmuth mit warmem Gefühl. Neckisch und gewandt weist sie Adraste, den unwillkommnen Bewerber, zurück:

> Die Dinge tragen oft verschiedne Namen:
> Mir gilt als Dornen, was ihr Rosen nennt;
> Was ihr als Huldigung und Liebe preist,
> Erscheint mir als Verfolgung und als Qual**).

Innig aber wird sie, wenn sie von ihrer Liebe zu Clindor spricht:

---

*) Der erste Vers ist wörtlich Rotrou's „Doristée" (1634) I. 2. v. 106 entnommen. Cléagénor klagt dort:

> Ainsi de notre espoir la fortune se joue,
> Ainsi les plus heureux ont un frêle destin,
> Et tel n'est pas le soir ce qu'il fut le matin.

**) II. 3. 19:

> Nous donnons bien souvent de divers noms aux choses:
> Des épines pour moi, vous les nommez des roses;
> Ce que vous appelez service, affection,
> Je l'appelle supplice et persécution.

Das ganze Glück der Erde liegt in ihr
Und sie allein macht mir das Leben theuer.

— — — — — — — — — — —

Für dich misshandelt werden ist ein Trost,
Und jede Qual gilt mir gleich einer Gunst,
Wenn ich für dich sie leide*).

Ihr warmes Herz offenbart sich, wenn sie die Thür des Kerkers öffnet, um den Geliebten zu befreien, und ihre Sprache wird in diesem Moment besonders einfach und natürlich. „Lyse, wir werden ihn sehen!“ sagt sie mit erstickter Stimme, und ihre Begleiterin sucht sie zu beruhigen, indem sie warnend sagt: „Wie seid Ihr ausser Euch!“**)

Die „Illusion“ schliesst die erste Epoche in Corneille's Dichterleben ab. Mit ihr endet seine Lehrzeit. Obwohl in ihren poetischen Ergebnissen nicht gerade reich, ist diese Zeit doch von hohem Interesse für jeden, der die Entwicklung Corneille's verfolgen will. Sein Talent entfaltete sich im Ganzen langsam; sein Erstlingswerk stellte ihn nicht, gleich andern Dichtern, alsbald in die Reihe der bahnbrechenden Männer; er warf nicht wie der jugendliche Schiller seinen erschreckten Zeitgenossen ein Werk flammender Leidenschaft entgegen. Dazu war sein Geist zu fest in sich gegründet, und er hatte zunächst auch die Schwierigkeiten zu überwinden, welche ihm die Sprache sowohl, wie die noch ungefüge Kunst der Scene boten.

Gewiss, die Jugendwerke Corneille's gehören nicht zu den Dichtungen, welche ewiges Leben haben. Erst mit dem „Cid“ betrat er die Bahn, die ihn zur Höhe führen sollte. Allein so gross auch der Unterschied sein mag, der zwischen seinen

---

*) III. 8. 13:
Un bien qui vaut pour moi la terre tout entière,
Et pour qui seul enfin j'aime à voir la lumière.

— — — — — — — — — — — —

Mais pour vous je me plais à me voir maltraitée,
Il n'est point de tourment qui ne me semble doux,
Si ma fidélité les endure pour vous.

**) IV. 9. 1: Isabelle:
Lyse, nous l'allons voir
Lyse:
Que vous êtes ravie!

früheren Lustspielen und den Dramen seiner reifen Jahre besteht, man erkennt doch auch in den ersteren bereits viele Grundzüge des poetischen Charakters, wie er sich in der Folge entwickelte. Von Anfang an zeigte Corneille den festen verständigen, seines Zieles klar bewussten Sinn, und nicht minder bewahrte er Adel und Reinheit des Geistes. In seinen Stücken athmet man reine Luft, und man kann sagen, dass Corneille's Muse immer keusch geblieben ist.

So entwickelt sich der Genius des Dichters langsam aber sicher. Sein Geist reift und kräftigt sich, seine Menschenkenntniss wächst, die Geheimnisse der Sprache werden ihm vertraut. In dem fortwährenden Ringen mit seiner Aufgabe, dem Bestreben, das Drama weiter zu führen, findet er endlich den rechten Stoff im rechten Augenblick. Da verkörpert er, von einer alten Heldensage begeistert, in dem „Cid“ das Ideal seiner Zeit, und reisst durch die Poesie, den Schwung und die jugendliche Anmuth, womit er seinen Rodrigo und dessen heroische Geliebte verklärt, sein ganzes Volk zum lautesten Enthusiasmus hin. Er begründet damit die französische Tragödie, wie er einige Jahre später, zur Komödie zurückkehrend, durch seinen „Menteur“ auch das wahrhafte Lustspiel kennen lehrt.

Fünfter Abschnitt.

Der Cid.

Gering nur ist die Zahl der Dichtwerke, die sich einer ewigen Jugend erfreuen. Um so theurer sind sie dem Volk, dem sie angehören, und das gern die kleinen Schwächen übersieht, welche der Kritiker vielleicht an ihnen entdeckt. Ja oft geben diese Schwächen einem solchen Werk erst das charakteristische Gepräge; sie spiegeln den Geist der Zeit, in der die Dichtung entstanden ist, deutlich ab, und sichern derselben dadurch den Eindruck der Wahrheit und des Lebens. Anschauungen einer frühern Zeit, die uns heute fremd sind, werden uns begreiflich, wenn sie von solchen Werken getragen werden.

So enthüllte der Genius des Dichters im „Werther", was die Brust von Tausenden und aber Tausenden, ihnen selbst unbewusst, bewegte, und die „Räuber" des unerfahrenen Jünglings von der Karlsschule wirken noch heute zündend auf jugendliche Herzen, mag man den Schwulst und die Uebertreibung dieser Dichtung im Einzelnen noch so sehr tadeln.

Durch Werke dieser Art geht eben ein Hauch von Begeisterung und Idealität, der allen Widerstand überwindet. Das stürmische Blut der Jugend pulsirt in ihnen; sie wenden sich an die edlere Natur des Volks und führen es in eine Welt der Gefühle und Anschauungen, welche bei aller Verschiedenheit der Aeusserung im Grund doch immer dieselbe bleibt.

Dass aber eine Dichtung dieses Charakters Erfolg habe, muss sie zur richtigen Zeit kommen. „Werther" würde heutzutage zwar auch geschätzt werden, den Triumphzug um die Welt aber würde er nicht mehr machen. Sollen solche Werke ewigen Ruhm erwerben, so müssen sie als die Boten einer neuen aufstrebenden Zeit erscheinen; sie müssen sozusagen nicht das Werk eines Einzelnen sein, die ganze Nation muss an ihnen mitgeschaffen haben. Nur wenn sie das Denken und Fühlen einer

ganzen Epoche in hervorragender Form zum Ausdruck bringen, wenn sie wie die Stimme des Volkes selbst sind, dann nur werden sie im Bewusstsein der Nation auch für alle späteren Zeiten leben.

Ein solches Werk ist der „Cid“, die bekannteste und populärste Dichtung Corneille's, welche im Jahr 1636, wenige Monate nach seiner „Illusion“ zur Aufführung kam. Manche spätere Tragödie des Dichters, wie sein „Horace“ oder „Cinna“, mag in gewisser Hinsicht vollendeter sein, keine birgt in sich einen solchen Zauber, wie der „Cid“, der das Heldenideal des siebzehnten Jahrhunderts zum lebendigsten Ausdruck brachte.

Die Thätigkeit für die Bühne war in den Jahren, die uns jetzt beschäftigen, bereits sehr gross und die Zahl der dramatischen Dichter beträchtlich. In dem Jahr 1636 wurde dem Publikum eine Reihe neuer Stücke der angesehensten damaligen Dramatiker geboten. Neben der „Illusion“ von Corneille finden wir Lustspiele und Tragödien von Benserade, Desmarets, Maréchal, Rotrou, Scudéry und Tristan. Rotrou allein erschien mit vier dramatischen Werken, unter welchen sich die „zwei Sosier“ (Les deux Sosie) besonderen Beifalls erfreuten; Scudéry trat mit seinem ersten Trauerspiel „Der Tod Cäsars“ nebst zwei andern Stücken hervor, und besonders erwarb sich Tristan's „Mariamne“ ungetheilten Beifall. Zu der grossen Liste neuer dramatischen Dichtungen fügte nun auch Corneille seinen „Cid“. Wir wissen, dass er bereits in seinen früheren Werken Reformen versucht, aber trotz aller Mühe nur geringe Fortschritte erzielt hatte. Auf die rechte Bahn soll ihn erst ein älterer Freund gewiesen haben, de Chalon, der früher als Sekretär im Dienst der Königin Anna von Oesterreich gestanden und sich seit einiger Zeit nach Rouen zurückgezogen hatte. In der Umgebung der Königin beschäftigte man sich vielfach mit der spanischen Literatur, die gerade damals ihre klassische Höhe erreicht hatte. So soll denn Chalon die Aufmerksamkeit des Dichters auf die spanische Bühne gelenkt haben. Ob dies wirklich nöthig war, ist jedoch fraglich. Das spanische Drama musste damals jedem, der sich mit dem Theater beschäftigte, bekannt sein, sowie die dramatischen Dichter unserer Zeit das französische Theater nicht übersehen dürfen, selbst wenn sie entgegengesetzte Wege wandeln. Hardy, Rotrou,

Scudéry und viele andere hatten bereits spanische Stücke bearbeitet. Warum soll Corneille allein auf diese anregenden Vorbilder nicht aufmerksam gewesen sein? Die „Illusion“ gibt ja den Beweis, dass dem so war. Aber man erzählt weiter, Chalon habe den jungen Dichter überhaupt ermuthigt, sich dem höhern Schauspiel zu widmen, und ihn geradezu auf den spanischen Dramatiker Guillen de Castro verwiesen. Diese Nachricht klingt wahrscheinlicher. Jedenfalls fand Corneille in einem Schauspiel des genannten Dichters den Stoff zu seinem neuen Drama; noch mehr, er fand dort auch, was er so lang gesucht hatte, die neue Weise der dramatischen Dichtung. Guillen de Castro war zu Valencia im Jahr 1569 geboren und im Jahr 1631, nach bewegtem Leben in grosser Armuth zu Madrid gestorben. Er war also ein Zeitgenosse Lope de Vega's und ein Vorläufer Calderon's. Dem Theater hatte er sich erst in späterer Zeit gewidmet, mit seinen Schauspielen aber grossen Ruhm geärntet. „Er wäre noch berühmter geworden“, sagt ein naiver Biograph Castro's aus dem vorigen Jahrhundert, „wenn er das Duell und das eheliche Unglück weniger oft behandelt hätte“ *). Unter seinen dramatischen Werken ist das Schauspiel „Las mocedades del Cid“ (die Jugendthaten des Cid) am bekanntesten. Er behandelt darin das erste ruhmreiche Auftreten des bekannten spanischen Nationalhelden, sein Eintreten für den beleidigten Vater und sein Verhältniss zu Ximena, der Tochter des von ihm erschlagnen Gegners. Das spanische Theater war, gleich der englischen Bühne, frei in seinen Bewegungen und konnte eine Welt voll Leben in glänzenden Bildern zur Entfaltung bringen. Guillen de Castro's Cid erinnert in seiner Anlage, dem raschen Gang und dem Wechsel der Scenen an die historischen Schauspiele Shakespeare's. Aus dem rauhen, bluttriefenden, abenteuernden Kriegsmann, wie er noch in der alten Chronik erscheint, war der Cid allmälig zu einem Muster ächter Ritterlichkeit umgewandelt worden. Das schloss eine gewisse

*) Siehe Vincente Ximeno, Escritores del reyno de Valencia 1747. (2 B.) Bd. 1. S. 305, und E. Justo Pastor Fustér, Biblioteca Valenciana. (2 Bd. Valencia 1827. Eine Bearbeitung des erstgenannten Werks), I. S. 235. Ximeno spricht von dem unruhigen Geist des Dichters und seinem unlenksamen Sinn, der ihn die Gunst seiner mächtigen Beschützer habe verscherzen lassen.

Rauheit und die Freude am Blut nicht aus. In dem ganzen Stück pulsirt dramatisches Leben, und wenn sich auch hier und da kindlich plumpe Züge finden, welche dem heutigen Geschmack unbegreiflich dünken, so sind doch viele Scenen wahrhaft gross und ergreifend.

Castro's Stück ist so wichtig für uns, dass wir es genauer betrachten müssen. Es ist nicht in Acte, sondern in drei „Tage" eingetheilt und umfasst den Zeitraum von drei Jahren. Der erste „Tag" führt uns zunächst in den Palast des Königs Don Fernando. In Gegenwart des ganzen Hofs schlägt der König den jugendlichen Don Rodrigo zum Ritter und überhäuft ihn mit Ehrenbeweisen aller Art, worüber unter den anwesenden Grossen manch' neidisches Wort fällt. Die Damen dagegen haben nur Blicke der Bewunderung für den schönen Jüngling. Die Prinzessin Doña Urraca schnallt ihm selbst die Sporen an und verräth, gleich ihrer Freundin Ximena, durch einzelne Aeusserungen die Neigung, die sie zu ihm beseelt. Nach dem Ende des feierlichen Vorgangs entlässt der König seinen Hof und behält nur seine vertrauten Räthe zurück. Er will seinem Sohn, dem Infanten Don Sancho, einen Gouverneur zur Seite stellen und theilt den Versammelten mit, dass er nach reiflicher Ueberlegung den greisen Don Diego, Rodrigo's Vater, mit diesem Ehrenamte bekleide. Darüber erhebt der tapfere Graf Gormaz, der den Beinamen Lozano, der Stolze, trägt, bittere Klage. Er macht Anspruch auf diese Würde und es kommt in Gegenwart des Monarchen zu einem heftigen Wortwechsel zwischen ihm und Don Diego. Vergebens sucht der König den Streit der beiden Granden zu schlichten. Der Graf lässt sich schliesslich in seinem Zorn soweit hinreissen, dass er seinem Rivalen ins Gesicht schlägt. Die sehr dramatische Scene war gewiss von mächtiger Wirkung. Don Diego, den dieser Schlag entehrt, hebt den Stock, auf den er sich stützt, zur Abwehr und zum Kampf; aber ohnmächtig sinkt sein Arm und in höchster Aufregung zerbricht er den Stab, der ihn nicht geschützt. Er verlässt das Schloss, da ein entehrter Mann nicht länger in der Nähe des Königs weilen darf. Auch der Graf stürmt fort und dem König, dessen Autorität hier nicht sehr gross erscheint, bleibt nichts übrig, als allen Anwesenden Schweigen über den Vorfall

aufzuerlegen, damit er um so leichter vermitteln könne. In der folgenden Scene sieht man Rodrigo in seines Vaters Haus mit seinen zwei jüngern Brüdern, welche ihm helfen sich der Rüstung zu entledigen. Ihr Gespräch wird durch die Ankunft Don Diego's unterbrochen, der verstört nach Hause kommt, seine Söhne mit barschem Ton wegschickt und nach verzweifeltem Monolog sein altes Schlachtschwert von der Wand herablangt. Er will versuchen, ob er es noch einmal zum Kampf schwingen kann, aber sein Arm, der sich zu schwach erwiesen hatte einen Stock zu heben, vermag noch weniger das Schwert zu führen. So müssen ihn denn seine Söhne rächen, und um ihren Muth zu erproben, ruft er zunächst die beiden jüngsten Söhne, Hernan Diaz und Bermudo Layn. Er fasst sie an den Händen und drückt sie so heftig, dass sie erschrocken auf die Kniee fallen und weinend um Gnade flehen. Die Knaben haben nach Diego's Urtheil zu matten Geist, um ihn zu rächen; und er ruft nun seinen liebsten Sohn, Rodrigo. In den Romanzen erscheint dieser als der jüngste; der Dramatiker aber musste hier von der Tradition abweichen und, um den widrigen Eindruck der Feigheit zu vermeiden, die Brüder als Knaben hinstellen. Rodrigo ist schon beleidigt, dass er, der älteste, zuletzt gerufen wird. Auch empört er sich gegen die Behandlung, die ihm der Vater zu Theil werden lässt. Diego ergreift seine Hand und beisst ihn in den Finger: „Wärt Ihr nicht mein Vater, gäb ich Euch einen Backenstreich", ruft Rodrigo ausser sich. „Es wäre nicht der Erste", entgegnet finster Don Diego und berichtet nun seinem Sohn in fliegenden Worten, was ihm widerfahren. Er heischt Rache von ihm, obwohl der Beleidiger der Graf Gormaz ist, dessen Tapferkeit bis jetzt Niemand zu wiederstehen vermochte.

Allein gelassen, bricht Rodrigo in schmerzliche Klagen aus. Jetzt erst hören wir von der Liebe des Jünglings zu Doña Ximena. Die Väter wissen in dem spanischen Drama nichts von der Neigung der Kinder. Rodrigo's Gefühl empört sich bei dem Gedanken, dass er den Vater der Geliebten bekämpfen, ihn vielleicht tödten solle. Aber so gross auch sein Schmerz ist, er zaudert nur wenige Augenblicke; die Erinnerung an die Schmach, die sein Vater erlitten, heisst ihn jede andre Rücksicht vergessen.

Die Ehre rein zu erhalten ist die höchste Pflicht, und der castilische Ritter wäre durch einen Schlag in's Gesicht für immer entehrt, er und seine ganze Familie, wenn er die Beschimpfung nicht im Blut des Feindes abwüsche. Rodrigo kennt dies strenge Gebot der Ehre und beschliesst darnach zu handeln. Im dritten Bild sehen wir einen grossen Platz vor dem königlichen Schloss, und nach den vorausgegangenen dramatisch belebten Scenen lässt der Dichter in meisterhafter Steigerung des Interesses einen der bewegtesten und spannendsten Auftritte folgen, die das Theater überhaupt kennt. An einem Fenster des Palasts zeigen sich Doña Urraca und Ximena, deren Gedanken bei Rodrigo weilen. Don Gormaz und Don Peranzulez, sein Verwandter, kommen im ernsten Zwiegespräch über den Platz. Der Letztere sucht den stolzen Grafen im Auftrag des Königs zu einer Ehrenerklärung für Don Diego zu bewegen, allein Don Gormaz weigert sich dessen, da solche Sühnversuche dem Beleidigten die Ehre nicht wiedergeben, wohl aber auch noch den Beleidiger entehren. Unter solchem Gespräch gehen die beiden Männer vorüber; ihr Gesichtsausdruck, der Eifer ihrer Rede erfüllt die Frauen am Fenster mit Unruhe. Sie ahnen eine unglückliche Verwicklung, und dieser Eindruck wird noch erhöht, als sie gleich darauf Rodrigo in heftiger Aufregung erscheinen sehen. Sie rufen ihn an, aber er vermag ihnen anfangs nicht zu antworten, so gross ist der Sturm der Gedanken, die sich in ihm bekämpfen. Endlich rafft er sich zusammen und antwortet, wenn auch zerstreut, mit einigen Worten der Galanterie. Bald sieht er Don Gormaz und Peranzulez zurückkommen, während gleichzeitig der greise Diego vor die Thüre seiner neben dem Palast gelegenen Wohnung tritt, um seinen Sohn zu entschiedner That anzufeuern. Es ist ein Moment grösster Spannung. Unter den Augen des racheflehenden Vaters und der entsetzten Geliebten, tritt Rodrigo nun dem Grafen entgegen. Er hält ihn an und fragt ihn mit gedämpfter Stimme, auf den Vater deutend, ob er den Greis dort kenne? Auf die hochmüthige Antwort des Grafen folgt die kühne Herausforderung des Jünglings und der Zweikampf. Während Don Diego einerseits durch seine Gegenwart und seine Zurufe den Sohn anfeuert, Gormaz ihn dagegen mit Fusstritten bedroht, eilt Ximena in Verzweiflung

herbei, um die beiden Streitenden zu trennen. Doch vergebens; Rodrigo's Andringen kann der Graf nicht widerstehen, es kommt zum Kampf und Don Gormaz fällt. Ximena stürzt sich auf ihres Vaters Leiche; das Gefolge des Grafen, das unterdessen zu Hilfe gekommen ist, dringt wuthentbrannt auf Don Rodrigo ein, und der junge Held wäre verloren, wenn nicht Doña Urraca dem Kampf Einhalt geböte. Es mag kaum ein Drama geben, das in seiner Exposition klarer und in seinem Gang dramatischer wäre, als dieser erste „Tag“ des spanischen Stücks. Der zweite „Tag“, dem Corneille einen grossen Theil seines zweiten und dritten Acts entnahm, der aber mannigfaltiger und bewegter ist, als die französische Bearbeitung, zerfällt wieder in mehrere Bilder. In der ersten Scene erhält der König die Kunde von dem Tod des Don Gormaz, und gleich darauf erscheint von der einen Seite Doña Ximena, mit einem ins Blut des Vaters getauchten Taschentuch, um von dem König die Bestrafung des Mörders zu erflehen, während von der andern Seite Don Diego sich naht, seinen Sohn zu vertheidigen. Don Diego hat seine Wange mit dem Blut des Gefallenen gerieben, und damit den Schimpf gelöscht; er kann nun zufrieden sterben und will gern sein Leben lassen, wenn ein Opfer fallen soll. Der König behält sich seine Entschliessung vor und verfügt einstweilen die Haft Don Diego's, der jedoch in seinem Zögling, dem Prinzen Don Sancho, einen Fürsprecher und Freund findet. Don Rodrigo hält sich verborgen, doch nicht aus Furcht. Denn in der nächsten Scene bietet er sich Ximenen, die nach Hause gekehrt ist, selbst als Opfer dar. Ein Wettstreit zwischen den Liebenden, die, um dem Gebot der Ehre zu genügen, nun als Feinde einander gegenüberstehen, zeigt die edle Gesinnung der beiden. Rodrigo will von ihrer Hand sterben, sie aber liebt ihn noch, wenn sie auch ihrer Pflicht genügen und mit allen Mitteln vom König die Rache für den Tod ihres Vaters verlangen will. So heisst sie ihn gehen, besorgt, dass man ihn in ihrem Hause sehe, und ihr Ruf darunter leide. Darauf folgt eine Reihe lebendiger Scenen, in welchen der spanische Dichter sich von dem Gang der Geschichte des Cid leiten liess, die aber Corneille nicht benutzen konnte. In einem wilden Thal trifft Diego seinen Sohn. Er dankt ihm noch einmal in bewegten Worten für die Rettung seiner Ehre.

Der Alte muss nun wissen, welches Opfer ihm sein Sohn gebracht hat, aber er berührt diese Wunde mit keinem Wort, und zeigt hier mehr Takt als Corneille's Diego, der seinen Sohn über den Verlust der Geliebten mit dem Hinweis auf andre Frauen zu trösten sucht. Don Diego hat erfahren, dass die Mauren in das Land eingebrochen sind, und er führt seinem Sohn fünfhundert Reisige zu, an deren Spitze er zum Kampf ausziehen soll.

Eine neue Verwandlung zeigt das Schloss, auf das sich Doña Urraca mit ihrer Mutter zurückgezogen hat. Schwermüthig sitzt sie auf dem Balkon und gedenkt Rodrigo's, als dieser plötzlich mit seinen Kriegsgefährten erscheint. Er trägt auf seinem Helm einen gelben Federbusch, als Zeichen seiner Trauer, und in dem Zwiegespräch, das nun folgt, zeigt sich die geheime Liebe der Infantin, wie die zartfühlende Zurückhaltung des Ritters. Dann folgt eine Schlachtscene, in der die Mauren vor Rodrigo's Kraft erliegen, und die letzte Scene führt uns wieder an den Hof des Königs nach Burgos. Ein Jahr ist seit dem Tode des Grafen Gormaz verstrichen; Rodrigo kehrt siegreich aus dem Feldzug heim. Noch hat er die blutige That, wegen der ihn Ximena verfolgte, nicht gebüsst. Es ist schwer für den König, den siegreichen Helden zu strafen. Doch Ximena erscheint in Trauergewand vor ihm, und erinnert ihn an sein Versprechen. Aus ihren Worten klingt zwar ihre Neigung zu Rodrigo, aber fest wie früher besteht sie auf ihrer Rache, und der schwache König schickt Rodrigo in die Verbannung, nachdem er ihn zum Zeichen seines Danks umarmt hat.

Zwischen dem zweiten und dritten „Tag" liegt wieder der Zeitraum eines ganzen Jahrs. Die Infantin ist an das königliche Hoflager in Burgos zurückgekehrt und im Beginn des dritten „Tags" klagt sie ihrem Vertrauten, Don Arias, dass sie die Liebe zu Rodrigo noch nicht aus ihrem Herzen habe bannen können; aber sie erklärt auch, dass sie im Interesse ihrer Freundin Ximena jede Hoffnung aufgegeben habe. Im Verlauf des Stücks verkündigt der König, dass er Rodrigo wieder an seinen Hof zurückrufe. Zum dritten Mal erscheint Ximena und fordert Rache. Der König, von der geheimen Neigung Ximena's unterrichtet, gestattet, dass ein Bote die falsche Nachricht von Rodrigo's Tod bringt. Es ge-

schieht, was er erwartet; erschüttert von der Schreckensnachricht, verräth Ximena ihre Liebe. Als sie jedoch hört, dass man sie getäuscht hat, flammt ihr Zorn um so heftiger auf, und von der Leidenschaft des Augenblicks hingerissen, erklärt sie sich bereit, mit ihrer Hand den Ritter zu belohnen, dem es gelinge, Rodrigo im Einzelkampf zu tödten. Dieser selbst weilt unterdessen fern auf einer Wallfahrt in Galicien. In einer Scene mystischen Charakters enthüllt er eine neue Seite seines Wesens. Er trifft auf seinem Zug einen Aussätzigen an, aber während sich seine Begleiter voll Abscheu von dem Elenden abwenden, pflegt ihn Rodrigo mit eigner Hand und theilt mit ihm sein Lager und sein Mahl. Im Schlaf aber verwandelt sich der Kranke; Rodrigo hat keinen Menschen gepflegt, sondern St. Lazarus, der ihm nun in verklärter Gestalt erscheint und ihm seine künftige Grösse voraussagt. Nach dieser Episode, die in dem streng religiösen Sinn des spanischen Nationaldrama's ihre Erklärung findet, führt der Dichter wieder in den königlichen Palast zurück. Schon lange schwebt ein Streit zwischen den beiden Staaten Castilien und Aragon, und ein Krieg erscheint unvermeidlich. Da erscheint ein Abgesandter Aragon's, der wegen seiner Kraft weithin berühmte unbesiegte Don Martin Gonzalez und schlägt vor, den Streit durch einen Zweikampf zur Entscheidung zu bringen. Er erklärt sich bereit zum Kampf auf Leben und Tod mit jedem Ritter, den ihm der castilische Adel entgegenstellen werde. Aus der ganzen Schaar der castilischen Ritterschaft wagt es indessen keiner, die Herausforderung anzunehmen; schon will der König den Vorschlag als unpassend zurückweisen, als Rodrigo, aus Galicien heimkehrend, erscheint, und alsbald den Uebermuth des stolzen Feinds zu strafen unternimmt. Martin Gonzalez hofft nun, nicht nur seinem Land den Sieg zu bringen, sondern auch Ximena für sich selbst zu gewinnen. Eine trübe Stimmung lagert über dem castilischen Hof. Der König denkt an sein Testament, und Ximena sucht eine Stütze bei ihrer Freundin Doña Urraca, der sie ihre Verzweiflung gesteht. Zu stolz jedoch, der Welt ihr Gefühl zu zeigen, kleidet sie sich in ein Festgewand und versucht heiter zu erscheinen, während der Zweikampf zwischen Rodrigo und Gonzalez über ihr Schicksal entscheidet. Plötzlich kommt die Nachricht, dass ein Ritter

mit dem Kopf Rodrigo's nahe, und Ximena lässt nun ihrer lang verhaltenen Leidenschaft freien Lauf. Ja, sie hat Rodrigo heiss geliebt und erfleht vom König jetzt nur die eine Gnade, er möge sie retten vor der verhassten Verbindung mit dem Fremden. Diese aufregende Scene unterbricht Rodrigo, der als Sieger aus dem Zweikampf hervorgegangen ist und dessen Bote durch ein missverstandenes Wort die Kunde von seinem Tod verbreitet hat.

Ximena gibt nun jeden längeren Widerstand auf und willigt in die Verbindung mit Rodrigo, nachdem sie fast drei Jahre lang mit sich und der Welt gekämpft hat, um den Manen ihres Vaters durch blutige Rache gerecht zu werden.

Man hat einmal behauptet, es gebe, genau betrachtet, nur eine sehr geringe Anzahl tragischer Stoffe; es seien immer dieselben grossen Probleme, die gleichen tragischen Conflicte, welche in den dramatischen Dichtungen aller Zeiten und aller Völker behandelt würden. Mag dieses Wort auch paradox erscheinen, so ist es doch in so fern richtig, als die Tragödie sich mit der Darstellung des Menschen befasst, und der Mensch immer durch dieselben Leidenschaften zur tragischen Schuld getrieben wird. Es sind stets die gleichen Kämpfe, die er mit sich und der Welt zu bestehen hat. Aber diese wenigen Probleme — der Kampf des Ehrgeizes mit der Pflicht, der Liebe mit der Ehre und wie sie sonst noch heissen mögen — zeigen sich in den wechselnden Erscheinungen des menschlichen Lebens, in dem Wirbel der einander bekämpfenden Ansichten und Gefühle unter so mannichfaltiger Form, dass sie immer neu erscheinen, und dass eine jede Epoche dieselbe in andrer Weise beurtheilt. Der wahre Dichter wird solche Fragen im Geist seines Jahrhunderts und dem Charakter seines Volks gemäss behandeln. Er wird auf diese Weise das, was seine Zeitgenossen im Innersten bewegte, in lebendiger Form zum Ausdruck bringen, und dasselbe, von der Dichtung verklärt, den spätern Jahrhunderten überliefern.

Die Geschichte des Cid enthält gewiss ein solches Problem; sie stellt eine Aufgabe, die den Dichter reizen muss. In Spanien erwachsen, musste diese Sage dort vor allem ihren nationalen Charakter bewahren. Wie aber, fragen wir weiter, hatte sich Cor-

neille dem fremden Werk gegenüber zu verhalten? Wie musste er vorgehen, um aus dem spanischen Drama eine Originaldichtung zu schaffen, welche dem Sinn und dem Wesen des französischen Volks entsprach? Denn dass der Cid des Corneille trotz des spanischen Vorbilds eine selbständige Arbeit ist, darüber besteht wohl kein Zweifel.

Zwei Hauptschwierigkeiten stellten sich dem französischen Dichter dabei entgegen: der nationale Charakter des spanischen Dramas und die Freiheit, deren sich die spanische Bühne erfreute. Castro's Schauspiel feiert vor allem den Nationalhelden und dessen vielbesungene Thaten. Darum folgte auf dieses erste Stück, das die Jugend des Cid behandelte, ein zweites, welches die Thaten des zum Manne gereiften Helden verherrlichte. Der spanische Dichter hielt sich an die Geschichte und gab, wie Shakespeare in seinen Historien, eine Art dramatisirter Chronik. Je vertrauter das Publikum mit den Begebenheiten war, die man ihm auf der Bühne zeigte, um so höher stieg sein Antheil und sein Wohlgefallen daran. Ganz anders gestaltete sich die Aufgabe für Corneille. Wohl blieb der Cid der spanische Held, aber es galt doch den einseitigen, national-spanischen Charakter der Sage abzuschwächen, und dafür das allgemein menschliche Interesse, das sich in dem Verhältniss Rodrigo's zu Chimene findet, mehr zu betonen. Schon deshalb musste Corneille die Handlung vereinfachen. Die Fülle der Begebenheiten mit den kleinen episodischen Scenen, welche für das spanische Publikum einen besondern Reiz hatten, musste weichen, und das Hauptgewicht in dem neuen Drama auf den Zwiespalt fallen, der sich zwischen den Geboten der Ehre und der Liebe ergab. Corneille suchte vor allem den Widerstreit der Pflichten zu schildern, und eine befriedigende Lösung zu finden. So erhält seine Dichtung einen allgemeineren, humaneren Gehalt. Wie Castro die Wildheit der Chronik in seinem Drama gemildert und den alten Vorkämpfern der Christenheit gegen die Mauren ritterlichen Geist eingehaucht hatte, so wusste Corneille seinerseits manche Erinnerung an das barbarische Mittelalter, die sich noch im spanischen Drama fand, zu bannen, und seine Dichtung im Sinn der neuen Zeit umzuwandeln. Sein Cid wurde zum Träger der An-

schauungen des siebzehnten Jahrhunderts, und die Ideale von Ehre und Liebe, welche sich jene Epoche gebildet, fanden in ihm den beredtesten und hinreissendsten Ausdruck. Es war dies freilich um so leichter, als diese Ideen selbst ihren Weg aus Spanien nach Frankreich gefunden hatten.

Grösser noch waren die Schwierigkeiten, welche Corneille bei dem Bau seines „Cid" fand, da das französische Drama in seiner Form bereits einen entschiedenen Gegensatz gegen die Beweglichkeit der Spanier aufwies. Wir haben schon gesehen, dass die französische Bühne den Weg zur einfachen, stilvollen, ideal gehaltenen Tragödie eingeschlagen hatte, und Corneille war zu sehr der Sohn seines Volks und seiner Zeit, als dass er gegen diese Entwicklung hätte ankämpfen wollen. Als er seine „Mélite" verfasste, hatte er noch nichts von den dramatischen Regeln gewusst, welche Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung vorschrieben. Er hatte sich einfach an Hardy, als seinen Lehrmeister, gehalten. Seit er aber von dieser neuen Theorie der Composition gehört hatte, war er bemüht, ihr so viel als möglich gerecht zu werden. Die Rücksicht auf die Regeln beschäftigte ihn ernstlich bei seinen folgenden Lustspielen, wie wir aus den Vorreden ersehen, mit denen er dieselben begleitete. In seiner „Suivante" fügte er sich sogar allen Forderungen in Bezug auf die drei Einheiten. Er hebt hervor, dass er den Zusammenhang der einzelnen Scenen bewahrt und jedem Act die gleiche Zahl von Versen, dreihundert und vierzig, gegeben habe. Er befolgte dabei den Grundsatz, dass man zunächst streben müsse, dem Publikum zu gefallen, dann aber auch, die Gelehrten zu befriedigen. Bei alle dem betonte er seine Freiheit*).

Als Corneille das spanische Drama zu bearbeiten unternahm, konnte es ihm nicht in den Sinn kommen, die Ungebundenheit seines Vorbilds zu bewahren. Es war nur natürlich, dass

---

*) Vergl. das Lustspiel „La suivante", Epître dédicatoire. (Ed. Marty-Laveaux II. p. 119): „Ce n'est pas que je me sois assujetti depuis aux mêmes rigueurs. J'aime à suivre les règles; mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin...... et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec la beauté des événements que je décris."

er sein Stück in jeder Weise vereinfachte. Er erlaubte sich zwar die Scene zu wechseln, aber er bewahrte dabei doch die Einheit des Orts. Guillen de Castro's Drama spielt bald in Burgos, bald im Ocagebirg, bald in Galicien. Corneille verlegte den Schauplatz aller Begebenheiten nach Sevilla, so viel Schwierigkeiten ihm auch aus dieser Anordnung erwachsen mochten. Die Entwicklung, welche im spanischen Drama den Zeitraum von nahezu drei Jahren umfasst, wird in der französischen Dichtung auf die kurze Spanne von vierundzwanzig Stunden zusammengedrängt. Corneille wollte die Wahrscheinlichkeit seiner Dichtung erhöhen, indem er die Einheit der Zeit festhielt, und bedachte nicht, dass er 'dieselbe gerade dadurch bedenklich gefährdete. Ebenso zurückhaltend zeigt er sich in der Vorführung der Begebenheiten. Allerdings lässt er den Grafen Don Gormas noch auf offener Bühne die Hand gegen Don Diego heben, aber alle andern Vorfälle, an welchen das Stück so reich ist, werden nur von Augenzeugen berichtet. Auch in diesem Punkt ist er weiter gegangen, als sein Vorbild, und hat sich genöthigt gesehen, die Zahl der steifen „Vertrauten“ zu vermehren*). Kein Zweifel, indem Corneille seinen „Cid“ in dieser Weise bearbeitete, raubte er ihm manchen lebendigen Zug, manches Element der Grösse. Aber er gab ihm auch grössere Einheit, gleichmässigeren Stil, er prägte ihm den französischen Charakter auf. Seine Dichtung athmete noch den ritterlich enthusiastischen Geist des spanischen Originals, aber sie zeigte ihn verfeinert, der neuen Zeit angepasst und über den engen nationalen Standpunkt emporgehoben.

Ganz besonders deutlich aber ist doch der Fortschritt, den Corneille in der Kunst der Composition und in der Sprache gemacht hatte. Gleich die Exposition ist, wenn auch nicht so farbenreich, wie bei Castro, doch klar und dramatisch wirksam. In dem spanischen Drama fällt das Hauptgewicht auf die Pflicht

---

*) Auch die spätern Ausgaben des „Cid“ zeigen Corneille's Bestreben nach Vereinfachung des dramatischen Gangs. Während in der ursprünglichen Form der erste Act damit beginnt, dass der Graf sich billigend über die Bewerbung Rodrigo's äussert, und von seiner Hoffnung, Gouverneur des Prinzen zu werden, spricht, muss in der spätern Redaction Elvire, Chimenens Vertraute, von ihrer Unterredung mit dem Grafen über diese Punkte nur berichten.

der Rache und das Ehrgefühl wird vor allem betont; erst in zweiter Reihe handelt es sich um die Liebe des jugendlichen Paars. Bei Corneille fällt von Anfang an mehr Gewicht auf die Neigung, welche Rodrigo und Chimene zu einander hegen und die von den Vätern begünstigt wird. Die Liebenden sehen ihre Wünsche der Erfüllung nahe; um so ergreifender wirkt dann die plötzliche Wendung, und um so rührender erscheint die spätere Entsagung.

Die drei ersten Aufzüge sind, gleich dem spanischen Stück, lebendig im Gang und von höchster Spannung. Das Problem, dessen Lösung gesucht werden soll, erregt unsere Theilnahme und die handelnden Personen sind mit treffender Charakteristik gezeichnet. Welchen Fortschritt zeigt der „Cid“ in dieser Beziehung gegen die Marionetten der gleichzeitigen französischen Tragödie! Auch in der Zeichnung der einzelnen Personen hat sich Corneille keineswegs ängstlich an sein Vorbild gehalten. Der stolze Don Gormas, der vorsichtige Don Diego erscheinen anders bei ihm als bei Castro, selbst Rodrigo und Chimene sind von anderm Geist beseelt. Corneille hat es verstanden, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf seinen Helden zu lenken und für ihn einzunehmen, bevor er sich nur auf der Bühne zeigt. Wir kennen ihn schon, denn Graf Gormas trägt Sorge, das Lob des jungen Ritters zu verkünden. Er sagt:

Vor allem zeigen Don Rodrigo's Züge
Das edle Abbild eines wahren Helden.
Er stammt aus einem Haus, so reich an Kriegern,
Dass ihre Wiege schon der Lorbeer kränzt.
Des Vaters Heldenmuth war wunderbar
Und unerreicht so lang sein Arm noch kräftig.
Die Furchen seiner Stirn erzählen uns
Noch jetzt die Grösse seiner Kriegesthaten
Und künden laut, was er einstmals gewesen.
Was ich vom Vater sah, hoff ich vom Sohn,
Und es gefällt mir, liebt ihn meine Tochter*).

Der dritte Akt bringt den Höhepunkt der Verwicklung, den Kampf der Liebenden gegen einander und mit sich selbst. Chimene erklärt ihrer Vertrauten, Elvira, dass sie trotz ihres Vaters

*) Le Cid I. 1. v. 29 ff.

Tod noch zu Rodrigo wie zu einer Gottheit aufblicke*), aber sie zögert doch keinen Augenblick zu thun, was sie als ihre Pflicht ansieht. Sie ist entschlossen bis zum Aeussersten zu gehen:

Ich muss mich rächen, also will's die Ehre,
Dann werd' auch ich, mein Leid zu enden, sterben**).

Sie kann Rodrigo nicht tadeln, dass er ihren Vater getödtet, denn auch er folgte dem Gebot der Ehre. Die modernen Begriffe von der Ehre haben sich freilich geändert, und wenn der Zweikampf auch noch nicht ganz aus den Sitten der heutigen Zeit geschwunden ist, würde in unsern Tagen ein Dichter Chimenens Pflicht anders aufzufassen haben. So bleibt das Thema zwar immer dasselbe, aber die Behandlung ändert sich mit den Zeiten.

Corneille stellt die Liebenden einander gegenüber; Rodrigo bietet sich als Opfer dar. Er reicht Chimenen das Schwert, auf dass sie seine Brust durchbohre, ihrer Rachepflicht genüge und sein unglückliches Dasein ende. Chimene weigert sich dieser That, sie will keine Mörderin sein, sie will in offenem Gericht vom König Genugthuung für ihres Vaters Tod erlangen. Mit seiner scharfen Dialektik und seiner Freude an schroffen Gegensätzen verschärft Corneille noch die Bitterkeit und Unnatur dieses Verhältnisses. Er steigert den Heroismus zu einem Punkt, dass er unwahr zu werden droht.

— — — — Da du so schwer mich schlugst,

ruft Chimene

Hast du bewiesen, dass du meiner werth,
Nun zeig ich mich dein werth durch deinen Tod***).

Die merkwürdige Scene schliesst mit wechselseitigen Klagen über die Nichtigkeit des Glücks, und die zeitweilig hervortretende

---

*) Vergl. Le Cid. III. 3. v. 18:
C'est peu de dire aimer, Elvire: Je l'adore.

**) Le Cid III. 3. 50:
Il y va de ma gloire, il faut que je me venge.
— — — — — — — — — — — — —
Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre et mourir après lui.

***) Le Cid III. 4. 83:
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

sanftere Stimmung Chimenens lässt uns ahnen, dass eine Versöhnung früher oder später möglich wird. Wenn dann im vierten Act Rodrigo als Besieger der Mauren und Retter seines Fürsten ruhmgekrönt heimkehrt, schwindet jede Besorgniss um sein Loos. Trotz aller Bemühungen Chimenens erscheint uns sein Leben nicht mehr gefährdet. Die beiden letzten Acte sind deshalb nicht mehr von demselben dramatischen Interesse. Sie sind, trotz grosser Schönheiten im Einzelnen, zu lang und zu spitzfindig gehalten. In einem Anfall von Verzweiflung fordert Chimene zum Zweikampf gegen Rodrigo auf und erklärt sich selbst als Preis für den Sieger. Als aber die Entscheidung naht und Rodrigo seine Absicht erklärt, sich tödten zu lassen, verzweifelt sie. Ihr Gefühl verräth sich; sie fleht ihn an, er möge sie vor einer verhassten Ehe schützen und erfüllt ihn durch ein Wort, das ihr entschlüpft, mit neuem Lebensmuth:

Kehr siegreich heim aus diesem Kampf, Rodrigo,
Der Preis des Siegers ist Chimenens Hand*).

Nach dieser Bitte enteilt sie. Rodrigo aber bricht in lauten Jubel aus und ruft die begeisterten Worte:

Wo wär ein Feind, der jetzt mir widerstände?
Heran ihr Mauren und ihr Navarresen,
Ihr Helden alle des hispan'schen Lands,
Vereinigt eure Scharen wider mich,
Mein Arm ist nun zu jedem Kampf gefeit.
Zu hoch ist meine Hoffnung nun gestiegen.
Ihr seid zu schwach, mich ferner zu gefährden**).

In der That ist der Ausgang nicht mehr zweifelhaft. Die Versöhnung und Ehe zwischen Rodrigo und Chimene erscheint nur noch als eine Frage der Zeit. Wir wissen, dass der König Recht hat, wenn er zum Schluss sagt:

---

*) Le Cid V. 1. 92:
Sors vainqueur d'un combat, dont Chimène est le prix.

**) Le Cid V. 1. 94:
Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
Paroissez, Navarrois, Maures et Castillans.
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants;
Unissez-vous ensemble, et faites une armée,
Pour combattre une main de la sorte animée.
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux;
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous.

— — — Verschwinden wird
Der Widerstand, den ihre Ehr' erfordert.
Vertrau' der Zeit, vertraue deinem Ruhm
Und deinem König!*)

In den letzten Tagen des Monats November 1636 war eine grosse Vorstellung im Theater du Marais. Mondory, Corneille's Freund seit dessen ersten dramatischen Versuchen, hatte den „Cid" zur Aufführung angenommen und, hingerissen von der Schönheit der Dichtung, alles aufgeboten, um den Erfolg derselben zu sichern. Neue Decorationen und glänzende Costüme erhöhten den Reiz des Schauspiels. Mondory selbst gab den „Cid", Mademoiselle Villiers die Chimene**), und es heisst, die Schauspieler hätten sich selbst übertroffen. Es war ein glänzender, beispielloser Erfolg. Der „Cid" wirkte mit der Macht einer Offenbarung, die eine neue dramatische Kunst enthüllte. Die feinste Gesellschaft drängte sich in das Theater und die vornehmsten Herren begnügten sich mit bescheidenen Plätzen in der Ecke, um nur den Zauber der Corneille'schen Verse auf sich wirken zu lassen. Der „Cid" bildete lange Zeit den Gegenstand jeder Unterhaltung, man citirte ihn, die Kinder lernten die schönsten Stellen auswendig und „Schön wie der Cid" war bald ein vielgebrauchtes Sprichwort***). Von der Hauptstadt ging das Stück in die Provinz und in das Repertoire einer jeden fahrenden Truppe.

---

*) Le Cid V. 7. 67:
Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi
Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

**) Die Bezeichnung „Mademoiselle" wurde bekanntlich auch für verheiratete Damen gebraucht. Sie bezeichnete die bürgerliche Abkunft.

***) Mondory berichtete im Januar 1637 in einem Brief an Balzac: „On a vu seoir en corps aux bancs de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre doréé ou sur le siége des fleurs de lis. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit, que les recoins de théâtre qui servoient les autres fois comme de niche aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus, et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevalier de l'ordre." — Pellisson erzählt in seiner Histoire de l'académie: „Il est malaisé de s'imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la cour et du public. On ne pouvait se lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par coeur, on la faisait apprendre aux enfants, et en plusieurs endroits de la France il était passé en proverbe de dire: cela est beau comme le Cid".

In den Briefen der Marquise de Sévigné finden wir noch an vielen Stellen einen Nachklang dieser Begeisterung. Corneille erinnerte sie an ihre Jugend, da sie noch schwärmte und der „Cid" ihr als das Ideal der ritterlichen Grösse erschien. Viele Jahre später meldet sie ihrer Tochter, dass sie einige Stücke Corneille's wieder gelesen und noch immer dieselbe Bewunderung für den Dichter hege. „Mein alter lieber Corneille soll leben!" ruft sie ein ander Mal und gesteht, dass sie immer noch gern von Kämpfen und heroischen Thaten liest*).

Das Geheimniss des ausserordentlichen Erfolgs, den der „Cid" errang, birgt sich in der Thatsache, dass kein andres Stück des ganzen Jahrhunderts den Geist und den Charakter der Zeit so vollständig zum Ausdruck gebracht hat, wie gerade der „Cid". Was das französische Volk in jenen Jahren fühlte und ahnend voraussah, das Bewusstsein der Stärke und die Grösse der kommenden Zeit, das findet sich in Corneille's Drama ausgesprochen. Die Epoche des inneren Friedens und der äusseren Erfolge gab den Franzosen den Schwung jugendlicher Kraft, und in gleicher Weise geht durch den „Cid" ein Hauch der Begeisterung, des Edelmuths, der ritterlichen Hingabe. In ihm lebt das Feuer der Jugend; wie arm erscheint neben ihm die Poesie der vorausgehenden fünfzig Jahre; wie greisenhaft erscheint Malherbe neben dem männlichen feurigen Corneille. Was die feine Gesellschaft damals als Ideal verehrte, eine romantische Ritterlichkeit in dem Gewand moderner Galanterie, das fand sie hier verkörpert. Corneille's Dichtung sprühte von Jugendkraft und Jugendmuth, sie appellirte an das Herz, an die stürmischen Gefühle der Jugend und war jedem verständlich, selbst wenn er den Codex der Ritter-

*) Brief vom 23. Mai 1671: „Nous avons relu des pièces de Corneille, et repassé avec plaisir sur toutes nos vieilles admirations."

Brief vom 9. März 1672: „A propos de comédie, voilà „Bajazet". Si je pouvois vous envoyer la Champmeslé, vous trouveriez cette comédie belle; mais sans elle, elle perd la moitié de ses attraits. Je suis folle de Corneille; il nous redonnera encore Pulchérie, où l'on verra encore

La main qui crayonna
La mort du grand Pompée et l'amour de Cinna.

Il faut que tout cède à son génie".

Derlei Stellen über Corneille könnte man viele anführen.

welt nicht kannte. Den Zauber zu erhöhen, mit dem er die Herzen gewann, hatte Corneille eine Sprache gefunden, so hinreissend, wohllautend und kräftig, wie sie in Frankreich noch nicht gehört worden war. Weich genug, um jede Schattirung des Gefühls auszudrücken, trug sie einen heroischen Charakter und das Gepräge der Kraft. So wurde der „Cid“ die volksthümlichste Dichtung des ganzen klassischen Jahrhunderts. Und volksthümlich ist er geblieben bis zum heutigen Tag. Er ist so echt national, dass er noch heute in Frankreich bei der Aufführung die Zuschauer zu begeistern vermag, während im Ausland jeder Versuch, ihn neuerdings zur Darstellung zu bringen, misslungen ist*).

Werke, die der lebendige Ausdruck ihrer Zeit sind, müssen auch die Fehler dieser Zeit aufweisen, und der „Cid“ trägt sie deutlich erkennbar zur Schau. Corneille war nicht frei von der Sucht nach Pointen und nahm dieselben um so leichter auf, als er sie auch in seinem spanischen Vorbild fand. Die auffallendsten Pointen sind geradezu aus dem Spanischen übersetzt**). Dem Geschmack seiner Zeit entsprechend, verfällt Corneille öfters in eine gesuchte Redeweise. Er gefällt sich dann in gekünstelter Empfindung und liebt es, in Momenten der Leidenschaft spitzfindige Disputationen anzubringen. Dass sein Drama auch durch die strenge Beobachtung der drei Einheiten verliert, ist schon bemerkt worden, und mit dieser Schwäche hängt es zusammen, dass sich die

---

*) Bekannt ist Napoleon's Vorliebe für Corneille, dessen „Cid“ er sich 1806 in St. Cloud spielen liess. Ebenso wird erzählt, dass er in der Nacht, die der Schlacht bei Austerlitz voranging, denselben gelesen habe.

**) Vergl. die Klage Chimenens über den Tod ihres Vaters, wo sie von dem Blut spricht, das vor Zorn rauche, nicht für seinen König vergossen worden zu sein. II. 8. v. 17:

Ce sang qui tout sorti, fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous.

oder den Vers III. 3. 8. wo Chimene jammert:

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,

was heissen soll, dass Rodrigo (die eine Hälfte ihres Lebens) ihren Vater (die andre Hälfte) getödtet habe.

Für diesen Vers fand Corneille das Vorbild bei Castro:

La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Weitere Beispiele dieser Art kann man leicht finden.

Rolle der Infantin so nichtssagend gestaltet*). Und doch verschwinden diese Fehler alle vor dem gewaltigen Eindruck, den die Dichtung als Ganzes hervorbringt. In ihr fand die französische Tragödie ihre erste feste Gestalt, wie sie sich zwei Jahrhunderte lang behaupten sollte. So eröffnet der „Cid“ in Wahrheit die Epoche der klassischen Literatur in Frankreich. Wie Schiller's „Don Carlos“ die Gährung in den Geistern der deutschen Jugend, wie seine „Jungfrau“ und sein „Tell“ das Wiedererwachen der nationalen Gesinnung in Deutschland erkennen lassen, obwohl diese Dramen nur Episoden einer fremden Geschichte behandeln, so spiegelt sich auch im „Cid“ das französische Volk, wie es in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts dachte und fühlte, so zeigt der „Cid“ ganz besonders das Bild des stürmischen, seiner Unabhängigkeit noch bewussten, französischen Adels, bevor derselbe in dem letzten Versuch, sich frei zu erhalten, für immer unterlag.

---

*) Im Jahr 1734 erschien in Amsterdam ein Buch, das mehrere bekannte Tragödien in einer Bearbeitung enthielt. Der Verfasser hatte sich nicht genannt, man glaubte jedoch, Jean Baptiste Rousseau in der Arbeit zu erkennen. Unter diesen Bearbeitungen findet sich neben Tristan's „Mariamne“, dem „Don Japhet“ des Scarron und dem „Florentin“ des La Fontaine auch der „Cid“.

Darin war die Rolle der Infantin und ihres Vertrauten gestrichen, und neben andern Aenderungen auch der Schluss dahin umgeformt, dass Rodrigo nicht auf die Zukunft vertröstet wird, sondern sogleich die Hand Chimenen's erhält. Der König schliesst das Stück mit den Versen:

Approche-toi, Rodrigue, et toi reçois, ma fille,
De la main de ton roi l'appui de la Castille.

Durch diese harten, unglücklichen Verse wird das Uebel noch verschärft, über das man besonders Klage führte. Dennoch wurde das Schauspiel in dieser Form für die Bühne angenommen, da es den Gang der Handlung beschleunigt. Auch Mademoiselle Rachel, welche im Jahr 1842 den „Cid“ wieder zur Aufführung brachte und die Rolle der Chimene spielte, behielt noch diese Bearbeitung bei, und erst in neuerer Zeit hat man das Drama in seiner alten richtigen Form zur Darstellung gebracht.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass Voltaire, und nach ihm Laharpe die Behauptung aufstellten, dass Corneille weniger de Castro als das Stück eines andern spanischen Dramatikers, Diamante („El honrador de su padre“), nachgeahmt habe. Die neueren Untersuchungen haben bewiesen, dass Diamante's Stück erst 1658 in Madrid erschien, und eine Nachbildung der Corneille'schen Dichtung war. Wir haben also nicht weiter darauf einzugehen. Vergl. Hyppol. Lucas „Documents relatifs à l'histoire du Cid. Paris, Alvarès. 1860. Schack, Gesch. des spanischen Theaters. B. III. und Corneille, éd. Marty-Laveaux, B. III. S. 4 und 238.

Sechster Abschnitt.

Der Streit über den „Cid“.

Wenn Corneille schon vor dem „Cid“ als einer der begabtesten Dichter galt, so hob ihn der ausserordentliche Erfolg dieses Dramas mit einem Mal über die Schaar der andern Dramatiker hoch empor. Er sah sich von der Begeisterung der gebildeten Kreise getragen, von dem Sonnenglanz plötzlich erworbenen Ruhms bestrahlt.

Der Beifall war zu gross, zu allgemein, der Sieg zu plötzlich, als dass Neider und Gegner alsbald zum Wort hätten kommen können. Sie fehlten Corneille nicht, aber sie waren eine Zeit lang völlig verblüfft und stumm. Sie mussten sich erst zurechtfinden, bevor sie ihre Kritik üben konnten, und so lang mochte sich Corneille ungestört seines Siegs erfreuen. Neue Entwürfe beschäftigten seinen Geist und er plante Dramen, die seinen Ruhm noch höher tragen sollten. Der Gedanke, die Kämpfe der Horatier und Curiatier dramatisch zu behandeln, war ihm schon damals vertraut. Musste er sich nicht zu neuer Dichtung angespornt fühlen, wenn er sah, wie mächtig er auf das Volk einwirkte, wie günstig auch der Hof und der hohe Adel sich ihm erwiesen? Der „Cid“ wurde dreimal binnen kurzer Zeit im Louvre aufgeführt. Die Königin Anna, die als spanische Infantin nie ganz heimisch in Frankreich wurde, fand an Corneille's Drama ein besonderes Gefallen. Von ihrem Gemal vernachlässigt, von der antispanischen Politik Richelieu's verletzt, freute sie sich doppelt der Dichtung, die einen spanischen Helden pries und ihr als eine Huldigung für Spanien erschien. Sie mochte sich für Augenblicke in ihre Heimat zurückversetzt wähnen, und ihrem Einfluss darf man es wohl auch zuschreiben, wenn der König wenige Monate nach dem Erscheinen des „Cid“, um den Sohn zu belohnen, der

früheren treuen Dienste des Vaters gedachte und denselben in den Adelsstand erhob*).

Anders freilich als im Kreis der Königin und im grossen Publikum dachte man im Palais Cardinal. Richelieu war Corneille schon von früher her gram. Er zürnte dem Dichter, der sich seiner Leitung entzogen hatte, und dessen Triumph auf der Bühne ihm wie eine trotzige Herausforderung erscheinen mochte. Die Berichte der Zeitgenossen sagen geradezu, der Cardinal sei eifersüchtig gewesen*). Seine Verstimmung wurde nicht gehoben, als im Februar 1637 der Cardinal in seinem Palast das zweite Lustspiel der „fünf Autoren", den „Blinden von Smyrna" aufführen liess. Das Stück fand nicht den gehofften Beifall, obwohl es vor einer geladenen Gesellschaft dargestellt wurde, und es gelang ihm nicht, den Ruhm des „Cid" zu verdunkeln.

Kein Zweifel, Richelieu sah den Dichter des „Cid" mit ungünstigem Auge, allein man würde ihm Unrecht thun, wollte man den Grund dieser Abneigung nur in niedrigem literarischen Neid suchen. Er liess den „Cid" auf seiner eignen Bühne aufführen und wenn er sich dann an einer Parodie desselben, die Boisrobert verfasst hatte, ergötzte, so können wir darin noch keinen Beweis für seine Eifersucht erblicken**). Es ist fraglich, ob Richelieu einen Feldzug gegen Corneille unternommen hätte, wenn ihn nur literarische und persönliche Abneigung be-

---

*) Das Adelsdiplom ist vom 24. März 1637 datirt. Der Vater Corneille hatte seit siebzehn Jahren sein Amt aufgegeben. Dass der Dichter in dieser Standeserhöhung eine Belohnung für sich sah, sagt er in einem späteren Gedicht, Sonnet au Roy (1657, Oeuvres X. n° XLIV. p. 135).

La noblesse, grand roi, manquoit à ma naissance;
Ton père en a daigné gratifier mes vers.

*) Vergl. Tallemand des Réaux. Historiettes (Boisrobert) II. 163. Pélisson Histoire de l'académie p. 87.

**) Tallemand erzählt an der angegebenen Stelle, dass die bekannte Scene des Cid (I. 5) zwischen Don Diego und Don Rodrigo:

Don Diègue:
Rodrigue, as-tu du coeur?
Don Rodrigue:
Tout autre que mon père,
L'éprouveroit sur l'heure.

von dem Parodisten dahin abgeändert wurde, dass auf des Vaters Frage: „Rodrigue as-tu coeur?" der Sohn antwortete: „Je n'ai que du carreau".

seelt hätte. Aber es kamen politische Gründe hinzu, welche ihn veranlassten gegen das Stück aufzutreten. Je mehr die Königin den „Cid“ begünstigte, weil sie ihn von spanischem Geist beseelt fand, um so widerwärtiger musste derselbe dem Cardinal werden, der die spanische Partei bekämpfte. Das erneute Vordringen spanischen Einflusses in der Literatur konnte unter Umständen auch der Politik eine andre Richtung geben. Zudem erblickte Richelieu in dem „Cid“ einen trotzigen Protest gegen seine Gesetzgebung; ein Kokettiren mit der unruhigen Adelspartei, welche nur mühsam im Gehorsam gegen den Staat gehalten wurde. Die Duellwuth kostete alljährlich Hunderte von Opfern*). Vergebens hatten die Könige, seit Heinrich dem Vierten, strenge Verordnungen gegen dieses Unwesen erlassen, vergebens die Duellanten mit dem Tode bedroht und einige auch hinrichten lassen; es war nicht gelungen der Unsitte zu steuern, und nun bot sich in dem „Cid“ ein Drama, das sich um ein Duell drehte, und in welchem der Zweikampf als Ehrensache dargestellt wurde. Der König verlangte darin, dass Don Gormas die Ehre des von ihm schwer beleidigten Don Diego durch eine offene Erklärung wiederherstelle, der stolze Graf aber entgegnete dem Abgesandten des Königs:

> Entschuldigungen führen nicht zum Frieden.
> Der sie empfängt hat Nichts, und der sie gibt
> Erniedrigt sich, so dass durch solche Sühne
> Statt eines Mannes zwei geschädigt werden
> In ihrer Ehre.

Die Verse sind aus dem spanischen Stück übertragen und Corneille hatte bei seiner Arbeit wohl kaum bedacht, welchen Unwillen er damit erregen würde; aber dass die Stelle grossen Anstoss gab, ist nicht zu bezweifeln. Schon in der ersten Ausgabe strich sie der Dichter. Aehnliche Verse, die er nicht weg-

---

*) Vergl. was Band I. S. 50, und in diesem Band S. 46 über die Duellwuth gesagt ist.

**) Le Cid II. 1.

> Ces satisfactions n'appaisent point une âme.
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
> Et de pareils accords l'effet le plus commun
> Est de perdre d'honneur deux hommes au lieu d'un.

lassen konnte, finden sich jedoch durch das ganze Werk zerstreut. So betont Chimene einmal, dass ihre Ehre blutige Rache heische*); ebenso sagt Diego seinem Sohn Rodrigo, eine Beleidigung, wie er sie empfangen, könne nur durch Blut abgewaschen werden, und er entlässt ihn mit dem finstern Wort: Stirb oder tödte**).

Aber nicht genug, dass der „Cid" den Zweikampf verherrlicht; er schildert auch in dem Grafen Gormas den Trotz der Grossen, welche die Rebellion gegen die Krone als ein Recht betrachten. Don Gormas scheut sich nicht zu sagen:

„Wenn's gilt, die Ehre fleckenlos zu wahren,
Ist leichter Ungehorsam kein Verbrechen***).

und der König erscheint zu schwach, um den hochmüthigen Grafen im Gehorsam zu erhalten.

So erschien der „Cid", dem modernen Staat gegenüber, als der Lobredner der früheren Zeiten und der Selbstherrlichkeit des Ritterthums; damals erachteten ja die Barone den König nur als den ersten unter ihres Gleichen und riefen das Schwert als Schiedsrichter an. Wenn die aristokratische Welt in diesem Charakter des „Cid" einen Anlass mehr für ihren Beifall fand, so musste Richelieu aus demselben Grund über das Auftreten des Dichters gereizt sein, und es genügte für die Höflinge und Schmeichler des Ministers, diese Stimmung zu kennen, um sich gegen Corneille zu erheben und auch die andern Neider des Dichters zu ermuthigen.

Corneille hatte schon vielfach durch sein Selbstgefühl angestossen und gerade damals bot er seinen Gegnern einen willkommenen Vorwand zum Angriff, durch ein Gedicht, das er ungefähr

---

*) Le Cid III. 3. 50.

Chimène
Il y va de ma gloire, il faut que je me venge.

**) Le Cid I. 5. 14.

Diègue
Ce n'est que dans le sang, qu'on lave un tel outrage;
Meurs ou tue.

***) Le Cid II. 1. 15.

Don Gormas
Monsieur, pour conserver tout ce que j'ai d'estime,
Désobéir un peu, n'est pas un si grand crime.

gleichzeitig mit der ersten Ausgabe des „Cid“ im Jahr 1637 veröffentlichte*). Ein Freund hatte ihn um ein Lied gebeten, das er in Musik setzen könne, und Corneille beantwortete diesen Wunsch mit seinem Gedicht „Excuse à Ariste“. Darin entschuldigte er sich mit seinem Unvermögen auf diesem Gebiet. Sein Talent weise ihn auf das Theater; dort aber habe er Grosses geleistet, er kenne seinen Werth, und seinen Ruhm verdanke er nur sich allein und seiner Kraft**).

Das stolze Wort des Dichters entfesselte den Hass seiner Feinde, die ihn mit heftigen Vorwürfen überhäuften. Sie betonten vor allem, dass er nur ein spanisches Stück übertragen und somit keinen Antheil an dem Ruhm habe, den man dem Dichter des „Cid“ gebe. Unter den Gegnern thaten sich besonders Mairet, Scudéry und Claveret durch Bitterkeit hervor. Wir brauchen jedoch auf die einzelnen Schriften gegen Corneille nicht weiter einzugehen. Es genügt anzuführen, dass sich eine grimmige literarische Fehde entwickelte, dass sich Gegner und Freunde Corneille's in Broschüren und Schriften aller Art, in Gedichten und Epigrammen bekämpften. Der Streit wurde bis auf die Strasse getragen, wo die Ausrufer die verschiedenen Schriften darüber, Pamphlete und lose Blätter, zum Verkauf ausboten. Waren die

---

*) Ausgegeben wurde die erste Auflage des Cid Ende März 1637. Das achevé d'imprimer ist vom 24. März datirt.

**) Excuse à Ariste. v. 36.

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.

v. 50.

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Die Biographen sind über den Zeitpunkt der Veröffentlichung des Gedichts nicht einig, da es zuerst ohne Datum gedruckt wurde. Taschereau in seiner „Vie de Corneille“, p. 301, ist der Meinung, es sei erst während des Streits um den Cid veröffentlicht worden, denn Scudéry spräche in seiner Kritik des Cid nicht davon. Allein Taschereau irrt, denn Scudéry spielt in seiner Einleitung sehr deutlich auf dieses Gedicht Corneille's an, und so hat Marty-Laveaux (Oeuvres de Corneille III, Notice) wohl das Richtige getroffen, wenn er die Veröffentlichung etwa gleichzeitig mit dem Cid annimmt. Corneille hat betont, dass das Gedicht einige Jahr älter sei als der Cid, und dass dem so ist, beweist der Vers 36:

J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue.

So konnte er nach dem Erfolg des Cid nicht mehr reden. Veröffentlicht wurde das Gedicht aber jedenfalls erst später.

Angriffe ebenso plump wie heftig, so muss man zugeben, dass auch die Vertheidigung oft recht unglücklich war.

Nur eine Schrift sei hier, als die wichtigste und umfangreichste Kritik des Corneille'schen Dramas, ausführlich erwähnt. Es sind dies die „Observations sur le Cid", mit welchen Scudéry gegen seinen Landsmann und früheren Freund auftrat.

Nach einigen einleitenden Worten, in welchen Scudéry betheuert, dass er geschwiegen hätte, wenn Corneille in seiner masslosen Eitelkeit nicht zu weit gegangen wäre, kommt er auf den Werth des „Cid" zu sprechen und will beweisen: 1. dass die Fabel des Stücks nichts tauge; 2. dass Corneille die wichtigsten Regeln des Dramas verletzt habe; 3. dass der Bau des Dramas schlecht sei; 4. dass die Verse nicht minder fehlerhaft seien; 5. dass, wenn der „Cid" Schönheiten enthalte, dieselben entwendet seien, und dass somit 6. jede Bewunderung, die man dem Werke Corneille's zolle, ungerechtfertigt erscheine. Man sieht, Scudéry wollte Corneille recht gründlich vernichten. In seiner Abhandlung darf man freilich kein tieferes Verständniss der Poesie erwarten. Er zeigt sich vielmehr als der echte Vertreter jener spiessbürgerlichen Kritik, die nichts begreift, was über die gewöhnlichen Kreise ihres Daseins hinausgeht, jener Kritik, welche Shakespeare's Julia eine entartete Person nennt, Romeo in's Zuchthaus gesetzt haben will und Goethe's Gretchen als unmoralisch verabscheut. Aber Scudéry's Schrift erlebte bei dem Interesse, das der „Cid" überall erweckt hatte, in kürzester Zeit drei Auflagen und wurde die Veranlassung, dass auch die Akademie sich in den Streit mischte. Wir müssen deshalb die Kritik etwas eingehender betrachten.

Scudéry behauptet zunächst, dass der „Cid" Corneille's ohne eigentliche Verwicklung sei, und nicht in Spannung versetze, da man gleich von Anfang an den glücklichen Ausgang voraussehe. Ueberhaupt habe Corneille gegen die wichtigsten Regeln der dramatischen Dichtung, besonders aber gegen die Wahrscheinlichkeit gefehlt. Er habe die vielen Ereignisse aus dem Leben des „Cid" in einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden zusammengedrängt, was doch ganz unmöglich sei. Man sieht, Scudéry verlangt keineswegs die Einheit der Zeit, die er ja in seinen Stücken auch nicht berücksichtigt hatte; er tadelt vielmehr Corneille darüber,

dass er sie habe festhalten wollen. Es sei ferner nicht glaublich, dass der König die beiden Gegner nach einer solchen Beleidigung frei umhergehen lasse, statt sie in Arrest zu setzen, wie sich dies allerdings bei Guillen de Castro findet. Ebenso unglaublich sei es, dass Don Diego fünfhundert Edelleute an einem kleinen Hof zu seinem Schutz vereinigen könne; wenn dies aber auch möglich sei, so verstosse doch Don Diego gegen jedes Gebot der Höflichkeit, indem er diese Leute zu Hause lasse, während er selbst in der Stadt umherirre, um seinen Sohn zu suchen. Auch der König erscheine als höchst nachlässig, denn er hätte sich gegen den Ueberfall der Mauren schützen können, wenn er nur den Hafen mit einer Kette geschlossen hätte. Bei der Masse der sich drängenden Begebenheiten kämen dann solche Unwahrscheinlichkeiten vor, wie im fünften Act, wo Rodrigo nach seiner Unterredung mit Chimene forteile, seine Rüstung anlege, mit Don Sancho kämpfe und denselben besiege, alles, während auf der Bühne hundert und vierzig Verse gesprochen würden!

Der „Cid" verstosse zudem gegen die Moral. Jede Tugend sei aus dem Stück verbannt, Chimene sei eine entartete, gottvergessene, zuchtlose Tochter, eine Danaïde. Allerdings habe gerade der dritte Act das Publikum entzückt und man habe besonders jene Scene bewundert, in der Rodrigo im Hause Chimenens erscheint und sich als Opfer anbietet. Aber jeder Verständige, bemerkt Scudéry, schaudere, wenn er sich vorstelle, dass in diesem Moment die Leiche des Vaters noch im Hause liege. Ueberhaupt sei das Stück barbarisch und grausam. Alle seine Personen hätten in ihrem Charakter etwas vom Matamore, besonders aber Don Gormas, der sich zudem als schlechter Menschenkenner erweise. Denn er lobe anfangs Don Sancho als trefflichen Ritter, und doch lasse sich derselbe später so leicht von Rodrigo besiegen. Corneille sei in seiner Führung der Scenen oft unklar; so besonders in dem Auftritt, wo Don Arias im Auftrag des Königs vom Grafen Genugthuung für Don Diego verlange. Dafür fänden sich wieder viele Episoden, die mit dem eigentlichen Stück nur lose verknüpft seien. Die ganze Rolle der Infantin sei unnöthig und offenbar nur eingefügt, um der Schauspielerin Beauchâteau eine Rolle zuzuweisen. Wie ganz anders, wie viel grösser erscheine

dem „Cid“ gegenüber Tristan's „Mariamne“. Tristan habe sich auch Episoden erlaubt, wie zum Beispiel die prächtige Erzählung vom Traum des Herodes, aber er habe sie immer meisterhaft in den Gang seines Stücks zu verweben gewusst. Was das Verständniss bei Corneille noch ferner erschwere, sei der Umstand, dass die Bühne bei ihm oft verschiedene Orte vorstelle, so dass der Zuschauer gar manchmal nicht wisse, wo er eigentlich sei*). Schliesslich kritisirt Scudéry auch die Sprache Corneille's, findet, dass er ein schlechtes Französisch spreche, und lässt dann eine lange Reihe tadelnder Bemerkungen über einzelne Ausdrücke und Verse des Dramas folgen.

Nicht zufrieden mit diesem directen Angriff, suchte Scudéry auch die Meinung der hervorragendsten Kritiker für sich zu gewinnen. In dieser Absicht wandte er sich an die Akademie und an Balzac, den Philosophen von der Charente, der damals als ein unfehlbares Orakel auf dem Gebiet der literarischen Kritik angesehen ward. Scudéry hoffte, dass Balzac ihm in seinem Urtheil beipflichten werde, allein er sah sich in seiner Hoffnung getäuscht. Balzac antwortete ihm zwar in vorsichtiger Weise und gab dem stürmischen Kritiker darin Recht, dass der „Cid“ die dramatischen Regeln verletzt habe; aber er that ihm keineswegs den Gefallen, das Stück zu verurtheilen. Es gebe keinen italienischen Baumeister, der das Schloss von Fontainebleau nicht stilwidrig gebaut finde und es einen Steinhaufen nenne, und doch bilde es die stattliche Wohnung der französischen Könige. Die Regeln der Kunst anwenden und ein Werk schaffen, das gefalle, sei zweierlei. Wenn Scudéry Corneille beschuldige, das Publikum geblendet und bezaubert zu haben, so sei dies ein Vorwurf, der viele Dichter stolz machen würde. Corneille besitze eben ein Geheimniss, denn er habe zwar die Regeln der Kunst verletzt, aber mehr geboten als blosse Kunst, und wenn der „Cid“ schuldig sei, so habe seine Schuld doch grossen Lohn geärntet**).

---

*) Dieser Vorwurf wird nur verständlich, wenn man die scenischen Einrichtungen der damaligen Bühne kennt. Vergl. den Abschnitt „die Bühne und die Aufführungen“.

**) Vergl. Bd. I, S. 175. Balzac's Brief, der mit der Jahreszahl 1638 im Druck erschien, aber wohl schon Ende 1637 ausgegeben wurde, war jedenfalls schon einige Monate zuvor geschrieben. Es heisst darin: ..„Il n'y a point d'ar-

Die Akademie, an welche sich Scudéry ebenfalls gewandt hatte, um deren Urtheil zu erlangen, fühlte sich weniger unabhängig als Balzac und gerieth über das Ansinnen Scudéry's in nicht geringe Verlegenheit. Denn einestheils war sie Zeuge gewesen, welche Begeisterung der „Cid" in allen Classen des Publikums erweckt hatte und einzelne ihrer Mitglieder hatten vielleicht selbst seinem Zauber nicht widerstehen können; so dass es schwer, ja gefährlich schien, sich gegen Corneille auszusprechen. Aber anderntheils wussten die Herren von der Akademie auch sehr genau, dass Richelieu, ihr Protector, den „Cid" verurtheilte, und sie waren nicht Willens den Zorn des mächtigen Ministers wegen eines, ihnen immerhin fremden Werks zu erwecken. Ihre Statuten boten ihnen einen erwünschten Ausweg, denn dieselben besagten, dass die Akademie fremde Werke nur mit Zustimmung des Autors vor ihr Forum ziehen dürfe. Sie lehnte also Scudéry's Vorschlag, über seinen Streit mit Corneille zu urtheilen, einfach ab. Ihre Verlegenheit war indessen damit nicht beseitigt. Es stellte sich bald heraus, dass der Cardinal ein Urtheil der Akademie über den „Cid" wünschte und Boisrobert mit den dazu nöthigen Verhandlungen beauftragt hatte. Dieser musste vor allem Corneille's Einwilligung erlangen, dass der literarische Process vor dem Gericht der Akademie ausgetragen werde. Aber der Dichter weigerte sich lange Zeit auf diese Forderung einzugehen und mit Recht. Endlich aber liess er, von Boisrobert bedrängt, in seinem Unmuth das Wort fallen, die Herren von der Akademie möchten nach ihrem Belieben handeln *),

---

chitecte d'Italie, qui ne trouve des défauts en la structure de Fontainebleau et qui ne l'appelle un monstre de pierre : ce monstre néanmoins est la belle demeure des rois et la cour y loge commodément...... Ce que vous reprochez à l'auteur du Cid, qui vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige de lui avouer qu'il a un secret, qu'il a mieux réussi que l'art même... Ainsi vous l'emportez dans le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le Cid est coupable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni, ce sera après avoir triomphé."

*) Brief Corneille's an Boisrobert, v. 13. Juni 1637: „Messieurs de l'académie peuvent faire ce qui leur plaira; puisque vous m'écrivez que Monseigneur seroit bien aise d'en voir leur jugement, et que cela doit divertir son Eminence, je n'ai rien à dire."

und diese wegwerfende Aeusserung wurde von dem gewandten Unterhändler als zustimmende Antwort aufgefasst. Die Akademie hatte nun keine weitere Ausflucht mehr, zumal Richelieu ihr sagen liess, dass er ihr Urtheil über den „Cid" zu hören wünsche und diese Botschaft mit dem vieldeutigen Wort begleitete, er werde ihre Freundschaft zu vergelten wissen*). In dem Vorwort, mit welchem Corneille eine spätere Ausgabe seines „Cid" begleitete, protestirt er zwar gegen die Annahme, als habe er den Richterstuhl der Akademie anerkannt, allein diese widerstand dem Befehl Richelieu's nicht länger und wählte im Sommer 1637 aus ihrer Mitte eine Commission, welche den Streitfall zunächst studiren und einen gründlichen Bericht erstatten sollte. Diese Commission wurde von den drei Akademikern Bourzey, Chapelain und Desmarets, dem Liebling des Cardinals, gebildet. Fünf Monate vergingen, bevor das endgiltige ausführliche Urtheil von der Akademie festgestellt wurde. Die Commission hatte freilich ihren Bericht mehrmals umändern müssen. Der Cardinal hatte sich die Arbeiten vorlegen, selbst auf seinen Reisen nachschicken lassen, den Bericht der Commission mit eigenhändigen Randglossen versehen und sich zweimal mit der Fassung desselben nicht einverstanden erklärt. Einmal war ihm der Tadel zu mild, ein andermal fand er die Lobsprüche, welche Corneille gespendet wurden, übertrieben, und erst die Form, welche Chapelain dem Urtheil gab, fand seine Billigung. Im Manuscript gewiss bald bekannt, wurden die „Sentiments de l'académie françoise sur la tragicomédie du Cid" erst im Jahre 1638 durch den Druck veröffentlicht.

Das Gutachten der gelehrten Gesellschaft ist früher häufig als ein Meisterwerk betrachtet worden; selbst Voltaire urtheilt noch so. Später aber wurde die Akademie um so heftiger wegen desselben angegriffen, und der Hauptvorwurf, den man ihr bis auf die heutige Zeit macht, gipfelt darin, dass Corneille durch die strenge Kritik irre gemacht worden sei. In Folge dieser Angriffe habe er die Bahn des freieren volksthümlichen Dramas verlassen und sich den strengen pedantischen Regeln unterworfen,

---

*) Nach Pellisson sagte der Cardinal zu seinem Vertrauten: „Faites savoir ces messieurs que je le désire et que je les aimerai comme ils m'aimeront."

welche ihn zu dem allerdings stilvollen, aber steifen und dem Volk fremden klassischen Schauspiel hätten führen müssen.

Dass die Akademie unter dem Druck des missgünstigen Cardinals arbeitete, und diesem zu Gefallen ihr Urtheil modelte, darüber kann kein Zweifel bestehen*).

Keinesfalls aber können wir zugeben, dass dasselbe einen grossen, bestimmenden Einfluss auf die Entwicklung des französischen Drama's ausgeübt hat. Dies zu beweisen, müssen wir die Arbeit der Akademie etwas genauer betrachten.

Nach einer längeren gelehrten Einleitung wird betont, dass unregelmässig gebaute Stücke immer nur zufällig durch die Schönheit einzelner Stellen gefallen könnten, und dann werden die tadelnden Bemerkungen Scudéry's der Reihe nach vorgenommen und geprüft. Wenn dieser Kritiker beweisen wolle, dass die Geschichte des Cid zu einer dramatischen Behandlung nicht tauglich sei, so behaupte er mehr, als er beweisen könne; aber er habe vollkommen Recht, Corneille's Cid zu tadeln, weil derselbe gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit verstosse. In einem Drama dürften allerdings ausserordentliche Ereignisse geschildert werden, aber der Dichter müsse sie so herbeizuführen wissen, dass der Zuschauer stets an die Möglichkeit und die Wahrheit derselben glauben könne, und das sei in dem vorliegenden Drama nicht der Fall. Die Akademie tadelt ferner, dass Chimene von dem Dichter als edel geschildert werde, da sie doch höchst unedel handle; der Charakter möge geschichtlich wahr sein, aber auf der Bühne erscheine er als ungeheuerlich. Zum wenigsten hätte Corneille einen andern Schluss erfinden sollen. Es hätte sich z. B. am Ende herausstellen können, dass Don Gormas nicht der Vater Chimenens wäre, oder der Dichter hätte ihn in dem Zweikampf mit Rodrigo nur schwer verwundet werden und wieder genesen lassen sollen. Die Vermählung Rodrigo's mit

---

*) Ein Brief Chapelain's an Boisrobert vom 31. Juli 1637 ist charakteristisch. Chapelain bittet darin, dem Cardinal bemerklich zu machen, dass die beste Manier, das Publikum über die Schwäche des Cid aufzuklären, darin bestände, dass man weniger wichtige Theile des Dramas lobe, dann werde die Akademie nicht parteiisch erscheinen, nicht unpopulär werden und ihr verdammendes Urtheil um so mehr Gewicht haben. Vergl. Taschereau S. 84.

Chimene hätte auch durch den Nachweis gerechtfertigt werden können, dass das Wohl des ganzen Landes sie gebieterisch erheische. Am besten wäre es freilich gewesen, wenn Corneille die Dramatisirung der spanischen Sage gar nicht versucht hätte.

Scudéry tadle ferner mit Recht, dass Corneille so viele wichtige Handlungen in den Zeitraum von vierundzwanzig Stunden einschliesse, dass er besonders Chimene an dem Tag, da ihr Vater gefallen sei, in die Heirath mit dem Mörder willigen lasse. (Chimene willigt, nebenbei gesagt, nicht in die von dem König vorgeschlagene Heirath, aber es ist klar, dass sie in einiger Zeit einwilligen wird und so wollen wir über diesen Ausdruck der Akademie nicht streiten.) So handle kein anständiges Mädchen, selbst keine Person, die schon jedes Ehrgefühl und jede Menschlichkeit verloren habe. Wenn Chimene auf der Bühne gefallen habe, so sei das nicht, weil man ihre Leidenschaft edel gefunden habe, sondern weil dieselbe vortrefflich ausgedrückt sei. Wie oberflächlich die Kritik der Akademie ist, beweist ferner die Bemerkung, dass der Besuch Rodrigo's bei Chimene im dritten Act nicht so tadelnswerth sei, wie Scudéry meine; es sei nur zu missbilligen, dass Corneille seinen Helden so weit vordringen lasse, da er doch auf dem Weg dahin von den Dienern des Hauses hätte aufgehalten werden müssen. Ueberhaupt hätte Rodrigo am Besten gethan, sich selbst das Leben zu nehmen, wenn er seine That durch den Tod sühnen wollte. Sein ganzes Benehmen aber zeige, dass sein Vorsatz nicht sehr ernst gemeint sei. Auch darin gibt die Akademie Scudéry Recht, dass Corneille die Technik des Theaters nicht kenne, weil die Bühne im „Cid" verschiedene Orte vorstelle. Er habe die Einheit der Zeit gewahrt, so hätte er sich auch bemühen sollen, die Einheit des Orts zu beobachten. „Freilich findet man diesen Fehler", setzt die Akademie hinzu, „in den meisten unserer dramatischen Dichtungen, und es scheint, dass die Nachlässigkeit der Dichter das Publikum daran gewöhnt hat" *). Schliesslich geht die Akademie auf die einzelnen sprachlichen und

*) „Il est vrai que c'est un défaut que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques, et auquel il semble que la négligence des poëtes ait accoutumé le public."

grammatischen Bemerkungen Scudéry's ein, um dieselben theils für richtig, theils für unbegründet zu erklären.

Mit dieser Entscheidung schien der Streit beendet. Der Cardinal war zufrieden und Corneille, der anfangs die Absicht hatte, der Akademie zu antworten, gab diesen Gedanken auf, wie es scheint auf den Wunsch Richelieu's, der ihm immer noch aus seiner eigenen Kasse eine jährliche Pension von 500 Ecus auszahlen liess*). Auch liess Richelieu seinen Trabanten, Scudéry, Mairet und den andern, Schweigen gebieten. Nur der erstere konnte sich nicht gleich beruhigen; nachdem er Corneille's Werk kritisirt hatte, wollte er auch beweisen, dass er es besser machen könne. Darum schrieb er im Jahr 1638 die Tragikomödie „L'amour tyrannique", in welcher er das Thema von der Macht der Liebe in seiner Weise behandelte und von der ganzen Coterie mit gebührenden Lobsprüchen verherrlicht wurde**).

Aber gesiegt hatte Richelieu doch nicht. Der „Cid" blieb die Bewunderung, die Freude des französischen Publikums. Ausgabe folgte auf Ausgabe. Im Jahr 1637 erschienen allein vier und bis zum Jahr 1644 zählt man deren schon neun, was für die Verhältnisse jener Zeit ausserordentlich viel ist. Wie der Cid populär wurde, wie er auf allen, selbst den kleinsten Bühnen in Frankreich dargestellt wurde, ist schon früher geschildert worden. Boileau verurtheilte dreissig Jahre später die Machinationen der Gegner, als er sagte:

> Umsonst verschwört sich ein Minister selbst
> Den Cid zu stürzen; sieht doch ganz Paris
> Nur mit Rodrigo's Augen auf Chimene;
> Mag die Akademie auch laut ihn tadeln,
> Des Volks Bewundrung bleibt ihm um so sichrer***).

und dieses Urtheil ist geblieben.

---

*) Péllisson, Histoire de l'académie française. Ed. 1743. T. I. p. 123 ff. Fontenelle, Vie de Corneille. p. 100 (Ausg. 1767). Taschereau p. 92.

**) Ueber Scudéry und dessen Stück siehe Abschnitt II, S. 73.

***) Boileau, Satire IX. v. 239 ff.:

> En vain contre le Cid un ministre se ligue,
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
> L'académie en corps a beau le censurer,
> Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Dass Corneille Anfeindungen solcher Art ausgesetzt war, ist am Ende nur natürlich. Aber man hat denselben unseres Erachtens eine zu grosse Bedeutung beigelegt. Es wird erzählt, Corneille habe sich, tief gekränkt und an sich selbst irre, nach Rouen zurückgezogen, einige Jahre lang geschwiegen und dann mit seinem „Horace“ die Bahn der streng regelmässigen Tragödie betreten. Der Kampf um den „Cid“ bilde somit den Ausgangspunkt einer neuen Richtung, und alle diejenigen, welche diese Entwicklung beklagen, haben der Akademie und Richelieu die Schuld daran beigemessen. Zur Bekräftigung dieser Ansicht beruft man sich auf einen Brief Chapelain's an Balzac vom 15. Januar 1639. Chapelain meldet darin, dass Corneille seit drei Tagen in Paris sei und ihn aufgesucht habe, um über das Urtheil der Akademie mit ihm zu reden. Er arbeite nichts mehr und Scudéry habe durch seinen Streit das wenigstens gewonnen (!), dass Corneille entmuthigt und seine poetische Ader vertrocknet sei. Halb spöttisch erzählt Chapelain dann weiter, dass er versucht habe, den Dichter zu einem neuen Werk zu ermuntern, aber vergebens. Corneille spräche nur noch von den Regeln und was er der Akademie hätte erwidern können. Doch die Gesetze des Aristoteles erkenne er immer noch nicht an*). Prüfen wir die Verhältnisse genauer, werden wir ein andres Ergebniss finden.

Allerdings begab sich Corneille nach seinem „Cid“ wieder nach Rouen, wie er dies auch früher öfters gethan hatte. Gewiss hatte er die Kränkung, die ihm seine Gegner bereiteten, lebhaft empfunden; aber er war ein viel zu energischer, seiner Kraft bewusster Geist, um sich so leicht irre machen zu lassen, wie ja Chapelain selbst bemerkt. Es ist nicht anzunehmen, dass der Dichter, den der Hof belohnte und das Publikum bewunderte, sich so leicht von der Bahn hätte abbringen lassen, die ihn zu solchen Erfolgen geführt hatte. Wir wissen zudem, dass er

*) „Il ne fait plus rien et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine.... Je l'ai, autant que j'ai pu, rechauffé et encouragé à se venger et de Scudéry et de sa protectrice en faisant quelque nouveau Cid, qui attire encore les suffrages de tout le monde et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté; mais il n'y a pas moyen de l'y resoudre.“

im Vollgefühl seines Triumphes schon im Jahr 1637 an seinem „Horace“ arbeitete, und wenn er auch Chapelain keine Mittheilung von seinen Plänen machen wollte, so ist es doch gewiss, dass er im Jahr 1639 diese Tragödie vollendete und vielleicht schon an „Cinna“ arbeitete*). Es mag Politik von ihm gewesen sein, dass er eine Zeitlang nichts von sich hören liess, um den Unwillen des Cardinals zu beschwichtigen. Dafür spricht der Umstand, dass er gerade Richelieu seinen „Horace“ widmete, und in der Zueignung sagte, der Respect habe ihn bisher schweigen lassen („le silence où mon respect m'a retenu jusqu'à présent“). Hatte er doch auch nach seiner „Mélite“ längere Zeit kein neues Werk unternommen. Zudem darf man nicht vergessen, dass Corneille ein Amt in Rouen hatte, das ihn, wie wir heute wissen, genügend in Anspruch nahm. Gerade um jene Zeit sah er sich durch die Ernennung eines zweiten Advokaten an der „Table de marbre“ des Parlaments zu Rouen in seinem Einkommen bedroht, wie uns seine Eingaben an den König vom 15. Oktober 1638 und vom 3. Juni 1639 beweisen. Sein jüngster Bruder Thomas war soweit herangewachsen, dass seine Ausbildung grössere Kosten verursachte und gerade um diese Zeit starb der Vater (12. Februar 1639). Ihm, dem ältesten Sohn, dem nunmehrigen Haupt der Familie, lag es daher ob, für Mutter und Geschwister weiterhin zu sorgen. Rechnet man noch zu diesen Hindernissen, die sich seiner poetischen Thätigkeit in den Weg stellten, die Aufregung hinzu, welche einen jeden Bewohner der Normandie ergreifen musste, als im Jahr 1639 ein blutiger Aufstand die Provinz und Rouen selbst heimsuchte, so wird es begreiflich, warum Corneille erst im Jahr 1640 mit einem neuen dramatischen Werk hervortrat.

Zudem hat die Akademie den Dichter doch nur im Vorübergehen wegen der Vernachlässigung der Regeln getadelt. Der Hauptangriff Scudéry's, sowie der Akademie richteten sich, wie wir ge-

---

*) S. den Brief von P. Corneille an Rotrou, 14. Juli 1637, also während der Zeit der heftigsten Angriffe; Corneille schreibt darin von der Freude, die ihm eine Reise zu Rotrou nach Dreux bereiten würde, und setzt hinzu: „Mais c'est un plaisir que je ne saurai avoir encore de longtemps, vu que je veux vous montrer une nouvelle pièce qui est loin d'être finie.“

sehen haben, hauptsächlich gegen die vermeintliche Immoralität des „Cid" und gegen die Unwahrscheinlichkeit der darin vorkommenden Begebenheiten. Hätte Corneille die Einheit der Zeit weniger beachtet, die Kritik wäre vielleicht nicht ganz so scharf ausgefallen. Scudéry tadelt es, dass der „Cid" zu viel Episoden habe, und die Akademie billigt diesen Vorwurf, indem sie bemerkt, der Stoff des „Cid" sei zu verworren und beschwere das Gedächtniss. In diesem Tadel birgt sich allerdings, wenn auch verhüllt, doch deutlich, der Wunsch nach jener nüchternen „Einheit der Aktion", welche der spätern Tragödie so verderblich wurde. Allein dieser Wunsch war schon früher ausgesprochen worden, und das Streben nach der regelmässigen Form einerseits und der Einfachheit und Uebersichtlichkeit der Dichtung andrerseits war schon vor dem „Cid" stark zu Tag getreten. Auch Corneille bemühte sich schon früher, in seinen Lustspielen, die Einheit der Zeit und des Orts annähernd zu wahren. Sein „Cid" ist schon, wie die Tragödien Scudéry's und Tristan's, in der Weise der regelmässigen Tragödie angelegt. Die Massen sind bereits von der Bühne ausgeschlossen; die wenigsten Begebenheiten spielen sich auf offener Bühne ab, und die einzelnen Scenen bewegen sich fast nur in Reden und Gegenreden. Bereits oben wurde darauf hingewiesen, wie eifrig Corneille bemüht war, die üppige Fülle des spanischen Dramas zu beschränken und dasselbe der engeren Form der französischen Bühne anzupassen. Auch ohne den Spruch der Akademie wäre Corneille in den späteren Stücken zu grösserer Regelmässigkeit gelangt; seine ganze vorhergehende Thätigkeit lässt dies erkennen. Auch hat er niemals Wort haben wollen, dass die Akademie ihn belehrt habe, und doch war er immer offenherzig und hat seine Fehler willig anerkannt. In dem kritischen Aufsatz, mit dem er in der Gesammtausgabe seiner Werke 1660 den „Cid" begleitete, rühmt er seine Dichtung noch als die glänzendste und wirkungsvollste, die seit fünfzig Jahren erschienen sei*). In derselben Ausgabe veröffentlichte er

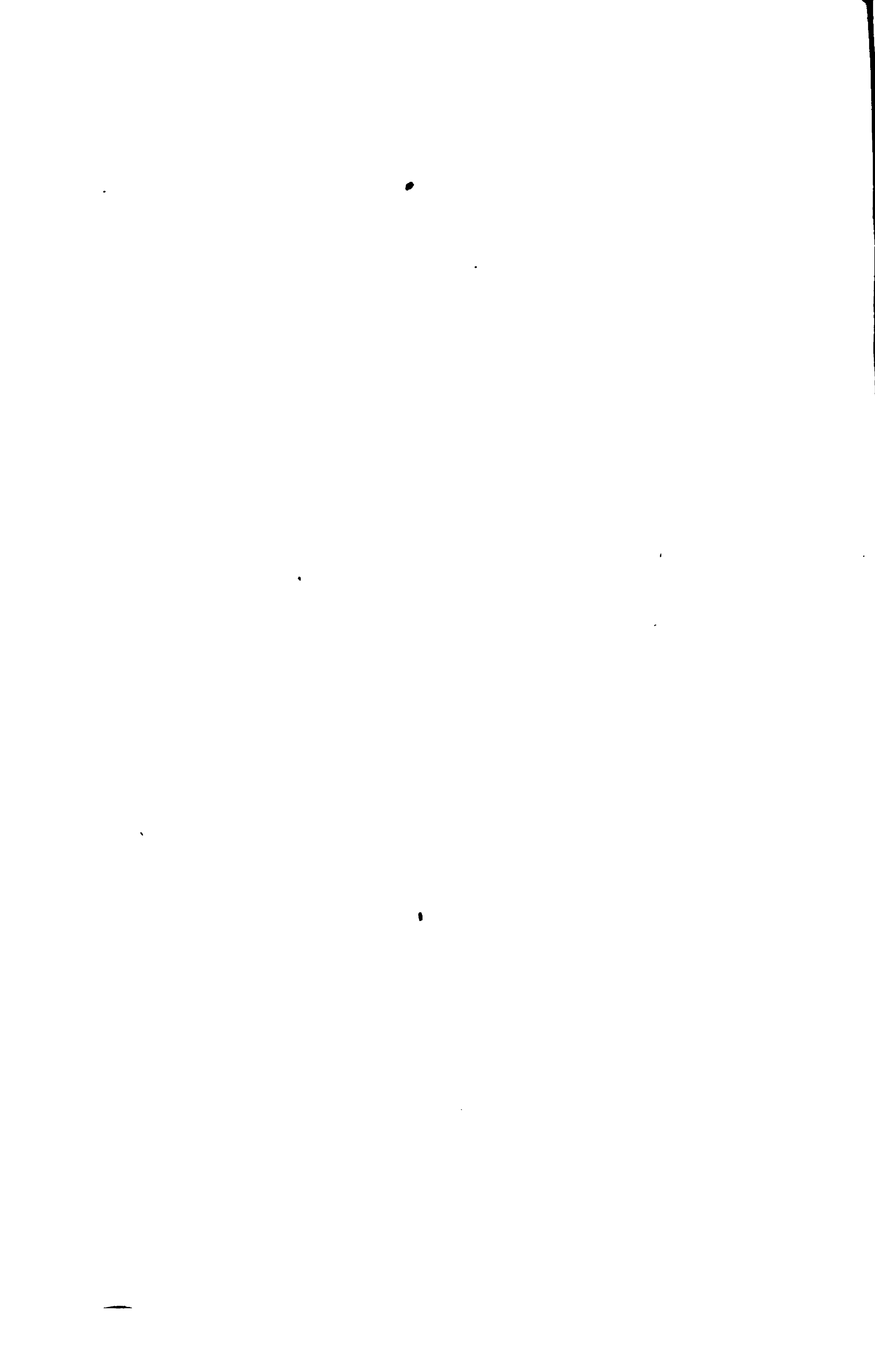
*) „Examen du Cid", zuerst in der Ausgabe des Jahrs 1660. Darin heisst es: „Bien que ce soit celui de mes ouvrages où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent

einige Aufsätze über die drei Einheiten der Tragödie, und in dem ersten derselben behauptet er auf's Neue, dass man über die Regeln des Aristoteles hinausgehen dürfe, wenn man nur etwas Grosses schaffe; und was noch ohne Vorbild gewesen sei, könne später als Vorbild dienen. An einer andern Stelle betont er, dass er nur drei Stücke, den „Horace", den „Pompée" und den „Polyeucte" nach den strengen Forderungen der dramatischen Gesetze aufgebaut habe. Wo bleibt da der als verhängnissvoll gebrandmarkte Einfluss der Akademie?

Es scheint uns erwiesen, dass Corneille niemals ein Drama in der Art des spanischen oder englischen geschaffen hätte. Langsam aber unaufhaltsam bewegte sich das französische Theater in der Richtung, die zur stilvollen Form führte, und auch Corneille wurde durch seine Natur, die zur Klarheit und logischen Schärfe neigte, auf diese Bahn geführt. Die heftigen Kämpfe, in welche er sich verwickelt sah, drehten sich doch genau genommen um kein entscheidendes Princip.

---

pas à la dernière sévérité des règles; et depuis cinquante ans qu'il tient sa place sur nos théâtres, l'histoire ni l'effort de l'imagination n'y ont rien fait voir qui en ait effacé l'éclat." Die Berechnung der fünfzig Jahre ist etwas stark übertrieben, denn 1660 zählte man erst 24 Jahre seit der ersten Aufführung. Aber spricht so ein Dichter, der sich bekehrt hat?



Siebenter Abschnitt.

Die Höhezeit Corneille's.

(1636—1652.)



Corneille's Leben war nicht reich an merkwürdigen Begebenheiten. Weder bezauberte er durch den Glanz einer hervorragenden Persönlichkeit, noch zog er den Blick der Menschen durch eine abenteuerliche Existenz auf sich. Sein Leben war das eines friedlichen Bürgers seiner Zeit. Die Mehrzahl der Dichter, die sich in dem Jahrhundert vor ihm bemerkbar gemacht hatten, waren gewissermassen aus ihrem Kreis herausgetreten. Marot, Régnier, Théophile und so viele andre gehörten mehr oder weniger zu der Klasse der genialen Vagabunden. Einzelne Dichter, wie Ronsard oder Philippe Desportes mochten eine Ausnahme bilden, da sie zu den herrschenden Kreisen, dem Adel oder der Kirche, gehörten.

Zum ersten Mal aber erhob sich in Corneille ein grosser Dichter, der, dem Bürgerthum entstammt, bürgerlich lebte, und trotz seines jungen Adelsbriefes seine bürgerliche Unabhängigkeit zu bewahren trachtete. Seine Werke spiegeln zwar wesentlich die vornehme Welt ab, ja die Ideen dieser letzteren finden gerade in Corneille einen begeisterten Vertreter; aber unverkennbar kündigt sich in ihm doch eine neu aufsteigende Schicht des Volks an, das Bürgerthum, das seine Kraft fühlt und sich zur Geltung zu bringen entschlossen ist.

Die bescheidene, rein bürgerliche Existenz Corneille's bietet dem Biographen wenig Anhaltspunkte, wenn er von den Werken absieht. Diese bilden die Hauptmarksteine seines Lebens.

Die Jahre, welche Corneille nach dem Erfolg seines „Cid" und den heftigen Kämpfen um denselben zu Rouen in der Stille verbrachte, gingen nicht ungenützt vorüber. Entwürfe zu neuen dramatischen Werken beschäftigten ihn lebhaft. Er griff nun auf die Welt des alten Rom zurück, und fand dort Elemente, die seinem Charakter ganz besonders zusagten. Darum hat er auch den Stoff seiner Stücke in den folgenden Jahren mit

wenig Ausnahmen alle der alten Geschichte entnommen. Wiederum war es eine neue Weise, die er in seinen Römerdramen versuchte. Er arbeitete zunächst an einer Tragödie, welche die Geschichte der Horatier und Curiatier behandelte, und dachte gleichzeitig an ein zweites Schauspiel, seinen „Cinna". Für die beiden Stücke hatte er kein Vorbild und er konnte sie nach Gutdünken ausführen. Seinen Gegnern jeden Vorwand zu neuen Angriffen zu nehmen, mag er mit besonderer Vorsicht gearbeitet haben. Er bemühte sich offenbar, die verlorne Gunst Richelieu's wieder zu gewinnen, und bequemte sich dazu, seinen „Horace" vor der Aufführung einem kleinen Kreis von Kritikern und Schöngeistern bei Boisrobert vorzulesen. Chapelain, L'Estoile, der Abbé d'Aubignac, der sich später in seinen dramaturgischen Arbeiten durch Pedanterie hervorthat, wohnten nebst einigen andern dieser Vorlesung bei. Richelieu erwies sich gnädig und liess den „Horace" auf seinem Haustheater im Palais Cardinal zuerst aufführen. Es war dies wahrscheinlich in den ersten Monaten des Jahres 1640. Wenigstens spricht Chapelain in einem Brief an Balzac vom 9. März 1640 von dieser Vorstellung als einem noch jungen Ereigniss. Corneille widmete sein Stück später dem Cardinal und sagte in der Zueignung, dass er ihm alles zu verdanken habe, was er geworden sei. Diese Schmeichelei überrascht uns um so mehr, als wir in Corneille einen unabhängigen Charakter zu sehen gewohnt sind. Aber jeder Mensch muss mit dem Mass seiner eignen Zeit gemessen werden, und die überschwänglichen Ausdrücke, wie sie damals in den Dedicationen üblich waren, wurden so wenig ernst genommen, wie die huldigenden Schlussformeln in den Briefen der heutigen Zeit. Zudem erscheint Corneille's Wort bei genauerer Betrachtung nicht ganz unbegründet. Wir werden sehen, dass kurz bevor „Horace" im Druck erschien, der Dichter nur auf des Ministers Fürsprache die Hand der Geliebten erhielt, und so dürften wir vielleicht dem Liebenden den übertriebnen Ausdruck der Dankbarkeit zu Gute halten.

Corneille's Freund, Mondory, stand nicht mehr an der Spitze des Theaters im Marais. Als es sich deshalb darum handelte, den „Horace" einem grösseren Publikum vorzuführen, hatte Corneille keine Veranlassung mehr, seine Dichtung der Truppe des Marais

anzuvertrauen, und er trug sie zu den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne.

Von dem Dichter des Cid erwartete man sich wieder ein Werk, das die Herzen in ähnlicher Weise wie das frühere, bewegen und rühren müsse. Darin fand man sich allerdings getäuscht. Obwohl das neue Drama in mancher Hinsicht reifer und vollendeter erschien als der „Cid“, errang es doch bei weitem nicht den Erfolg desselben. Corneille sagt geradezu, es sei durchgefallen *), und wenn dieser Ausdruck auch zu stark ist, so erzielte „Horace“ doch höchstens, was wir heute einen Achtungserfolg nennen. Dass dem so kam, ist nur natürlich. Das Publikum fand sich einer ihm fremden Welt gegenüber, und die Vorgänge, welche die Tragödie schilderte, waren nicht geeignet, Begeisterung zu erwecken. Corneille behandelte in seinem „Horace“ die von Livius erzählte bekannte Geschichte von dem Kampf der Horatier und Curiatier. Für eine Welt, in der solche Vorgänge möglich sind, kann man sich nicht erwärmen. Ein Conflict zwischen der Liebe zur Familie und der Vaterlandsliebe könnte sich allerdings tragisch gestalten. Allein er müsste, wie in jeder wahren Tragödie, unabwendbar erscheinen, sich den handelnden Personen mit Nothwendigkeit aufdrängen. Das aber ist in „Horace“ nicht der Fall; mit etwas Menschlichkeit in dem Rath der Römer und Albaner müsste man leicht eine andre Wahl treffen können, und das Gefühl, dass der Conflict nur durch barbarische Willkür herbeigeführt wird, kann nicht anders als kältend auf den Zuschauer wirken.

Zudem zerfällt „Horace“ in zwei fast selbständige Dramen. Das erste schildert die Gefahr Rom's, die patriotische Opferfreudigkeit der Horatier und den durch sie erfochtenen Sieg; der zweite Theil dagegen enthält die Gerichtsverhandlung über einen Schwestermord und hängt mit dem Vorhergehenden nur lose zusammen.

Jener erste Theil, welcher die Tragödie bis zur Hälfte des vierten Aufzugs umfasst, ist in seinem knappen Bau, seiner steten

*) Siehe sein „Examen d'Horace“.

dramatischen Steigerung vortrefflich. Es geht durch sie ein Zug gewaltiger Grösse, und der zweite und dritte Aufzug besonders gehören zu dem Besten, was Corneille gedichtet hat. Nehmen wir einmal die Art der französischen Tragödie als gegeben hin, so müssen wir anerkennen, dass wenig Scenen in ihrer Einfachheit wirksamer sind, als dieser Theil des „Horace“.

Der erste Act, der als Exposition vielleicht etwas lang ist, versetzt uns in die qualvollen Momente der Ungewissheit, der peinlichen Aufregung vor der Entscheidungsschlacht, die nach zweijährigem Krieg endlich die Geschicke Roms und Alba's bestimmen soll. Der Dichter führt uns weder in das Feldlager, noch auf den Marktplatz; er zeigt uns weder die Soldatenhaufen noch den Rath der Feldherren und Staatsmänner; er zeigt nur die Rückwirkungen der grossen Begebenheiten auf eine einzelne Familie. Aber indem er uns in das stille Haus des Horatius führt und die Verwüstung zeigt, die der Krieg hier anrichtet, öffnet er doch den Blick auf das Allgemeine.

So schildert der Maler in einem kleinen Gemälde, das ein von den Feinden verwüstetes Haus und die im Widerstand gefallenen Bewohner darstellt, die Schrecken des Kriegs vielleicht ergreifender als ein andrer, der auf breiter Leinwand ganze Regimenter malt, wie sie in Pulverdampf gehüllt in gewaltigem Stoss auf einander prallen. Corneille und mit ihm die klassische Tragödie handelt nicht anders. Sie beschränkt sich um desto sicherer zu wirken.

Im ersten Act des „Horace“ lernen wir zunächst die Frauen der Familie kennen. Sabina, die Gattin des Horatius und die Schwester der Curiatier, klagt ihr Leid, denn wie der Krieg auch enden mag, sie sieht nur Trauer für sich voraus, da ihr Herz getheilt ist. Auf welche Seite auch der Sieg sich neigen möge, sie bewahrt

„Die Thränen den Besiegten, und den Hass
Den Siegern.“ *)

---

*) Horace I. 1. 94:

Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Wie sie, ist Camilla, des Horatius Schwester, von banger Ungewissheit gequält, denn auch ihr Herz ist zwischen Römern und Albanern getheilt, da sie mit einem der Curiatier verlobt ist. Der Kampf zwischen den beiden Städten ist fast ein Bruderkrieg. Ein Orakel, das Camilla Frieden und Vereinigung mit Curiatius verheisst, flösst ihr allerdings Zuversicht und Muth ein. Ihre Hoffnung scheint sich zu bestätigen, als ihr Bräutigam selbst erscheint. Camilla zeigt hier eine schöne menschliche Natur. Sie wähnt im ersten Augenblick, Curiatius habe seine Landsleute heimlich verlassen. Obwohl sie diesen Schritt nicht billigen könnte, sucht sie ihn doch zu entschuldigen. Allein Curiatius hat seine Pflicht nicht verletzt, er bringt nur die Kunde, dass zwischen den beiden Heeren ein Waffenstillstand abgeschlossen sei und man sich geeinigt habe, den Zwist der beiden Völker durch einen Zweikampf zu entscheiden. Im zweiten Aufzug hören wir, dass die drei Horatier als Vorkämpfer für Rom erkoren sind; Sabinens Gatte zeigt sich als Held und Mann. Er ist stolz auf die Ehre, die man ihm erwiesen, aber er bleibt bescheiden und ruhig. Einfach und ohne grosse Worte spricht er zu Curiatius von seiner Absicht zu siegen oder zu sterben. Da bringt ein Bote die Meldung, dass von Seiten der Albaner die drei Curiatier zum Kampf bestimmt seien, und die Lage, die eben noch so hoffnungsreich schien, wird mit einem Male furchtbar. Die Aussicht, mit den Schwägern auf Tod und Leben kämpfen zu müssen, entsetzt Curiatius, der sich bei aller Tapferkeit ein menschlich fühlendes Herz bewahrt hat. Um so schroffer äussert sich der Römer, dessen Gemüth solche Anwandlungen von Schwäche nicht kennt. Klar wie Krystall, aber auch so hart und scharf sind seine Worte. Von seinem Land zum Kampf bestimmt, blickt er nicht vorwärts und nicht rückwärts. Dass ihm ein schweres Opfer auferlegt wird, kann seinen Ruhm nur erhöhen. Er wird beweisen, dass sein Vaterland ihm über Alles geht.

„Dem Vaterlande opfern, was uns theuer,
In einem andern Selbst uns zu bekämpfen;
Dem Feinde trotzen, den der Gattin Bruder
Vertheidigt und der Bräutigam der Schwester;

Zerreissen diese Bande, für sein Land
Sich waffnen gegen ein Geschlecht, für das
Man willig selbst sein Leben geben möchte,
Gewiss, nur uns ward solche Kraft verliehn!" *)

In diesem Sinn geht er frisch, fast heiter zum Kampf.

„Rom hat gewählt, ich prüfe ferner nicht.
So leichten Herzens, als ich einst die Schwester
Gefreit, werd' ich den Bruder jetzt bekämpfen.
Genug darum der überflüss'gen Rede —
Alba ruft euch, ich kenne euch nicht mehr" **).

Deshalb aber brauche kein Hass sie zu entzweien, meint er, und solle er von der Hand der Curiatier fallen, so bitte er seine Schwester, sie möge nicht um ihn klagen, sondern dem Sieger die Hand reichen. Anders geartet ist Curiatius. Auch er hat keinen Augenblick gezögert, sein Glück dem Wohl des Vaterlands zu opfern. Aber sein Fühlen zeigt sich edler und reiner. Er wird seine Pflicht thun, aber nur mit Trauer. Er ahnt das Weh, das ihm und den Seinen bevorsteht, seine Seele ist traurig und resignirt. Darum gibt er auf jenes harte Wort seines Schwagers: „Ich kenne euch nicht mehr," die rührende Antwort:

Ich kenn' euch noch; das ist es, was mich tödtet***),

wie er ihm schon zuvor gesagt hatte:

---

*) Horace II. 3. 31 ff.:
Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,
Attaquer un parti qui prend pour défenseur
Le frère d'une femme et l'amant d'une soeur,
Et rompant tous ces noeuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudroit racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenoit qu'à nous.

**) Horace II. 3. 75:
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien:
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la soeur, je combattrai le frère;
Et pour trancher enfin ces discours superflus,
Albe vous a nommé, je ne vous connois plus.

***) Horace II. 3. 81.
Je vous connois encore, et c'est ce qui me tue.

„Es birgt sich Barbarei in dieser Kraft.

— — — — — — — — — — — —

Ein dunkel Leben gilt mir mehr als solch
Ein Ruhm" *).

Die Scene belebt sich nun. Die Frauen eilen auf die Schreckenskunde herbei, den starren Sinn der Männer zu erweichen und den Kampf zu verhindern. Aber umsonst. Selbst der greise Vater Horatius unterdrückt jede Rührung und hat nur Worte der Ermunterung, ja der Ungeduld.

„Verliert ihr eure Zeit mit Weibern noch?
Bestimmt zu blut'gem Kampfe, lasst ihr euch
Von Thränen rühren?" **)

Der dritte Aufzug steigert noch die Spannung. Mit welcher Angst müssen die Frauen, die der greise Horaz im Hause zurückhält, den Nachrichten von dem entsetzlichen Kampf entgegensehen. Corneille zeigt hier, welche Fortschritte er in der Technik des Dramas gemacht hat. Noch einmal leuchtet die Hoffnung auf Abwendung des Unglücks, da es heisst, die beiden Heere hätten die empörende Gegenüberstellung der nah verwandten Männer nicht geduldet; aber nur zu bald meldet der Vater, dass der Kampf doch begonnen habe, und nicht lange, so kommt die vernichtende Kunde von der Niederlage Rom's. Zwei Horatier sind gefallen, der dritte, Sabinens Gatte, hat sich zur Flucht gewendet. Der Greis ist ausser sich. Sein Sohn hat ihn entehrt, und er gelobt, dem Feigen mit eigner Hand den Tod zu geben. Vergebens sucht man ihn zu besänftigen. Was hätte er der Uebermacht gegenüber thun sollen? fragt man ihn. „Sterben!" ruft der Greis,

---

*) Horace II. 3. 34.

Mais votre fermeté tient un peu du barbare:

— — — — — — — — — — — — — —

L'obscurité vaut mieux que tant de renommée.

**) Horace II. 7. 1.

Qu'est-ce-ci, mes enfants? écoutez-vous vos flammes,
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?
Prêts à verser du sang, regardez-vous des pleurs?

und das heroische Wort, das in seiner Furchtbarkeit erschütternd wirkt, bildet wohl den Höhepunkt der Tragödie*).

In dieser verzweifelten Stimmung schliesst der dritte Act. Die Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts liess zwischen den einzelnen Acten nur sehr kurze Unterbrechung eintreten, und um den Zusammenhang deutlicher zu machen, den Vorhang nicht einmal fallen**). Daher kann es nicht überraschen, dass der Vater von dem wirklichen Ausgang des Kampfs beim Beginn des vierten Aufzugs noch nichts weiss. Um so grösser ist seine Ueberraschung, als ihm Valère, der im Auftrag des Königs kommt, in beredter Erzählung den Sieg Roms berichtet. Das bittere Gefühl verwandelt sich in Entzücken, und der Ausbruch der Freude des alten Mannes ist hinreissend:

O Sohn! o Lust! Du Ehre meines Alters!
Du unverhoffte Stütze deines Lands!
O röm'sche Kraft! Du ächter Sohn, Horaz!
Du hast dein ganz' Geschlecht mit Ruhm verklärt!
Wann kann ich dich in meine Arme schliessen!
Abbitten, was ich gegen dich empfunden!
Und deine Siegerstirn mit Thränen netzen! ***)

Während dieser ganzen Scene, und besonders während der Erzählung Valère's, ist Camilla zugegen. Ihr Blick hängt an dem Mund des Berichtenden, ihre steigende Angst drückt sich deutlich in ihrer Haltung, auf ihrem Gesicht aus, bis endlich

---

*) Horace III. 6. 29.

Julie
Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?
Le vieil Horace
Qu'il mourût.

**) Seit einiger Zeit hat man in Paris bei der Aufführung klassischer Dichtungen diesen Gebrauch wieder aufgenommen.

***) Horace IV. 2. 69:

O mon fils, ô ma joie! ô l'honneur de nos jours!
O d'un Etat penchant l'inespéré secours!
Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace
Appui de ton pays, et gloire de ta race!
Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
L'erreur que j'ai formé de si faux sentiments?
Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
Ton front victorieux de larmes d'allégresse?

das verhängnissvolle Wort, dass ihr Bräutigam unter dem Schwert ihres Bruders gefallen ist, ihr einen Schrei der Verzweiflung auspresst. Aber der grosse Schmerz macht stumm*); auch Camilla findet keine Worte, selbst nicht dem Vater gegenüber, der sie vergebens beruhigen will:

„Es ist nicht recht, ob eignem Leid zu weinen,
Wenn es des Vaterlandes Sieg begründet**),

sagt er, und meint, ein Verlobter sei ja nicht unschwer zu ersetzen. Sie möge sich fassen, und den Bruder mit ächt römischem Sinn empfangen.

Camilla denkt anders. In einem etwas langen, vielleicht auch etwas zu declamatorischen Monolog macht sie ihrem Herzen Luft, sobald sie sich allein sieht. In der Ironie der Verzweiflung ruft sie ihm nach:

Er soll es sehn, dass ich entartet bin,
Unwerth des Vaters, der so festen Sinns,
Unwerth des edlen Bruders! ***)

Und als dann Horaz in das Haus des Vaters heimkehrt, begleitet von einem Krieger, der die Schwerter der drei Curiatier als blutige Trophäe vor ihm herträgt, als Horatius im Rausch des Siegs seine Schwester zur Huldigung auffordert, da bricht ihr Zorn in hellen Flammen aus. Sie begrüsst nicht den Sieger, sondern sie beklagt den Todten; sie tritt Horatius wie eine Rachegöttin entgegen, flucht ihm und ihrer Vaterstadt Rom:

Mög' solch ein Leid dein Leben einst verdüstern,
Dass du nach meinem Los noch neidisch blickst!
Mögst du durch feige That den Ruhm besudeln,
Der deinem wilden Herzen theuer ist.

— — — — — — — — — — —

*) Vergl. Corneille's Pertharite III. 3. 95:
Les plus grands déplaisirs sont les moins éclatants.

**) Horace IV. 3. 3:
On pleure injustement des pertes domestiques,
Quand on en voit sortir des victoires publiques.

***) Horace IV. 4. 45:
Dégénérons, mon coeur, d'un si vertueux père;
Soyons indigne soeur d'un si généreux frère!
C'est gloire de passer pour un coeur abattu,
Quand la brutalité fait la haute vertu.

O Rom, du einz'ger Zielpunkt meines Hasses!
Rom, das mir den Geliebten jetzt geraubt!
Rom, deine Wiege, deines Herzens Stolz,
Rom, das ich hasse, weil es dich verehrt!
Die Nachbarvölker mögen sich verbünden,
Um dich zu stürzen auf dem schwanken Grund!
Und wenn die Macht Italiens nicht genügt,
Vereine sich der Orient mit dem Abend,
Und über Berge, über Meere ziehen
Zahllose Völker her von allen Enden
Zu seinem Fall! Im Bürgerkrieg zerfleische
Die Stadt sich selbst, und breche ihre Mauern!
Ich ruf den Zorn des Himmels her auf sie,
Damit ein Feuerregen sie zerstöre!
Könnt' ich den Blitz doch niederfahren sehen,
Der sie in Asche legt' und deinen Lorbeer!
Könnt' ich, die Schuld all dieses Unglücks tragend,
Des letzten Römers letzten Athemzug
Vernehmen, und dann glücklich sterben!*)

---

*) Horace IV. 5. 41:

Puissent tant de malheurs accompagner ta vie,
Que tu tombes au point de me porter envie;
Et toi, bientôt souiller par quelque lâcheté
Cette gloire si chère à ta brutalité.

— — — — — — — — — —

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome qui t'a vu naître, et que ton coeur adore,
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encore mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes voeux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!

Der wilde Fluch raubt Horatius jede Besinnung. Seiner selbst nicht mehr mächtig, zieht er sein Schwert, und stürzt auf die Schwester los. Diese flieht, und wird von dem Rasenden hinter der Scene getödtet.

Damit wird die rauhe Grösse des römischen Patrioten, die schon zuvor manchmal verletzte, zur Barbarei, und Horatius, der zwar nicht unsere Sympathien erwerben konnte, der aber doch eine gewisse kühle, mit Grauen gemischte Bewunderung erregte, wird jetzt zum Mörder. Wenn uns auch die Tragödie zeigen soll, wie der Mensch durch eigne Schuld untergeht, so darf sein Fehler doch nicht derart sein, dass wir uns von dem Schuldigen mit Gleichgültigkeit oder Verachtung abwenden. Selbst ein Verbrecher, wie Richard III., vermag uns zu fesseln, weil er in seinen Unthaten Kraft und überlegenen Geist an den Tag legt, und wir ihn wohl verabscheuen, aber nicht für einen gewöhnlichen Mörder halten können. Horatius dagegen verliert durch den Mord seiner Schwester unsere Theilnahme: er sinkt zum rohen Gladiator herab. Zudem beginnt mit Camilla's Untergang ein andres für sich bestehendes Drama. Die Gerichtsverhandlung des fünften Aufzugs behandelt einen neuen Conflict, der sich aber keineswegs um ein grosses Princip dreht. Man mag darauf hinweisen, dass der Vater Horatius der eigentliche Träger des Stücks sei, und damit die einheitliche Composition desselben zu wahren versuchen, der Schlussact bleibt doch eine Zuthat, die trotz des Talents, mit welchem Corneille die einzelnen Reden, besonders die des Vaters, behandelt hat, keinen Eindruck macht. Ein Held, der sein Vaterland gerettet, dann durch eine schwere Blutthat sich befleckt hat, wird mit Recht von seinen Richtern milde beurtheilt, aber indem sie ihn begnadigen, rauben sie ihm den Rest der Theilnahme. Ein Mörder, der durch königliche Gnade von der verdienten Strafe befreit wird, ist kein Held mehr, wenn er auch grosse Thaten vollbracht hat.

In der Selbstkritik, mit der er die Ausgabe seiner Stücke später einleitete, hat Corneille mit der ihm eigenen Offenheit diese Fehler in „Horace“ anerkannt. Trotz derselben wird man diese Tragödie stets zu den schönsten Blüthen der französischen Poesie

rechnen. Welches dramatische Werk ist überhaupt so vollkommen, dass es nicht Raum liesse zu kritischen Bemerkungen?

Wenn „Horace" bei den ersten Aufführungen weniger gefiel, weil das Publikum mit andern Erwartungen gekommen war, so erwarb er mit der Zeit immer grösseren Beifall und blieb zwei Jahrhunderte lang ein Lieblingsstück der Gebildeten, denn er ist niemals ganz von dem Repertoire der französischen Bühne geschwunden.

Wenn aber Corneille die Schwächen seiner Tragödie selbst anerkannte, so war er doch nicht Willens, sie gegenüber den obengenannten Kritikern, welchen er sie vorlas, gelten zu lassen. So weit wollte er sich nicht demüthigen. Er wollte ihnen eine Ehre erweisen, aber sich nicht von ihnen meistern lassen. Und doch hatten sie diesmal Recht, denn sie erhoben hauptsächlich gegen den fünften Act Einwendung. Die Art freilich, wie sie bessern wollten, bewies nur ihre geistige Armuth. Der Abbé d'Aubignac meinte in seiner Weisheit, Camilla könne sich ja durch einen unglücklichen Zufall selbst in das Schwert des Bruders stürzen, und so die Schuld des Horatius vermindern. Ueberhaupt sei ein Process in solchem Fall den Gefühlen des französischen Adels nicht entsprechend, und Valère, der Camilla liebt und nach deren Tod als Ankläger des Mörders auftritt, hätte die Erschlagne mit dem Schwert rächen sollen*). Corneille antwortete darauf, dass er ja Römer und keine Franzosen habe schildern wollen**). Zudem hätten die Gegner nicht verfehlt, auf's Neue über die Verherrlichung des Duells zu klagen. Lief doch bereits das Gerücht um, man bereite einen neuen literarischen Feldzug gegen Corneille vor.

Wie aber auch die Absichten der noch immer rührigen Gegner

---

*) D'Aubignac, Pratique du théâtre, page 433 und 436: „Un coup de fureur seroit plus conforme à la générosité de notre noblesse, qu'une action de chicane qui tient un peu de la lâcheté et que nous haïssons." — Im Druck erschien „Horace" erst 1641, weil Corneille durch diese Verzögerung seine Einnahmen erhöhte. Chapelain, der einige tausend Livres Pension von dem Herzog von Longueville bezog, fand solches Vorgehen anstössig, und sprach in einem Brief an Balzac von den „poëtes mercenaires"!

**) Examen d'Horace.

des Dichters sein mochten, sie wurden vereitelt, noch ehe sie zur Ausführung reif waren. Eine neue Dichtung Corneille's folgte dem „Horace" auf dem Fuss und erregte einen Enthusiasmus, der an den Erfolg des „Cid" erinnerte.

Dieses neue Schauspiel war „Cinna".

„Horace" war, wie schon gesagt, im Frühling 1640 zum erstenmal aufgeführt worden, „Cinna" folgte ihm wahrscheinlich schon im Herbst darauf*).

Im Jahr zuvor war der Aufstand der Va-nu-pieds in der Normandie in Strömen von Blut erstickt worden**). Die Stadt Rouen selbst hatte schwer unter der Strenge Richelieu's zu leiden. Sie musste über eine Million Livres Contribution zahlen, der Gemeinderath wurde aufgelöst, und die Thätigkeit des Parlaments, das nicht die gewünschte Strenge gezeigt hatte, suspendirt.

Corneille, der Advokat bei dem Parlament war, sah sich durch die strengen Massregeln ebenfalls berührt, und unter den Männern, welche der Justiz Richelieu's zum Opfer vielen, mögen Freunde und Bekannte des Dichters gewesen sein. In dieser für seine Heimat so trüben Zeit oder bald nachher entstand der „Cinna", der das Bild einer Verschwörung gegen den Kaiser und dessen Milde gegen die Schuldigen entrollte. Man hat neuerdings auf den möglichen Zusammenhang zwischen den Vorgängen in der Normandie und Corneille's „Cinna" hingewiesen und die Frage aufgeworfen, ob der Dichter nicht durch das, was er selbst erlebt hatte, zu seinem dramatischen Werk angeregt worden sei, und ob er nicht vielleicht indirect einen Appell an Richelieu's Milde habe richten wollen***).

Der Gedanke hat etwas für sich. Und doch verleiten uns mehr unsere modernen Anschauungen als Aeusserungen Corneille's selbst, diese Ideenverbindung bei dem Dichter vorauszusetzen. Für ihn konnte sich zwischen der Revolte der armen Bauern und der

*) „Cinna ou la clémence d'Auguste" erschien im Druck erst 1643.

**) Siehe Abschnitt IV., „Corneille's Jugend" S. 132.

***) Der erste, der auf diese Umstände aufmerksam gemacht hat, war Ed. Fournier, Notes sur la vie de Corneille, p. CXVII—CXIX, die seinem „Corneille à la Butte-St. Roch" vorausgeschickt sind.

Verschwörung der römischen Aristokratie kaum ein Vergleichungspunkt ergeben. Mit noch grösserem Recht dürfte man annehmen, der Kampf der französischen Grossen gegen die erstarkende Macht des Königthums habe ihm die Anregung zu seinem Schauspiel gegeben. Denn dieser Widerstand führte zu jener Zeit zu immer neuen Katastrophen und Richelieu bedurfte seiner ganzen Energie, um den Trotz des hohen Adels zu bändigen. Aber wozu überhaupt nach solchem Zusammenhang suchen? Die Dichtung jener Zeit war der Politik fremd, und die Bühne galt noch nicht als Mittel politischer oder philosophischer Propaganda. Corneille kannte die Geschichte von Cinna's Verschwörung aus Seneça's Buch über die Milde und den „Essais" von Montaigne und fand darin den Stoff zu einem Schauspiel, wie er ihn besser und für sein Talent passender gar nicht wünschen konnte*).

Corneille hatte hier Gelegenheit, die altrömische Welt mit dem ganzen Aufwand seiner Kunst zu schildern. Diesmal führte er nicht in die alten rauhen Zeiten der Könige zurück, sondern in die glanzvollen Jahre der Augusteischen Herrschaft, als Rom die Herrscherin der Welt und der Mittelpunkt des geistigen Lebens der Völker war. Der machtvolle Bau des Weltreichs stand noch unerschüttert, wenn auch der Patriot in deutlichen Anzeichen den kommenden Verfall vorahnend erblickte.

Corneille zeigt uns Kaiser Augustus auf der Höhe seiner Macht. Aber ist auch jeder offne Widerstand längst geschwunden, der Hass gegen ihn glüht noch in den Herzen vieler seiner früheren Gegner. Zu diesen gehört ein Enkel des Pompejus, Cinna, dessen Familie stets dem Haus der Julier feindlich war, und der selbst gegen August die Waffen getragen hat. August glaubt ihn versöhnt zu haben und schenkt ihm sein volles Vertrauen; er ehrt ihn und bekleidet ihn mit den höchsten Staatsämtern. Doch hat sich der feine Menschenkenner diesmal getäuscht; Cinna liebt Emilia, die Tochter eines von August früher zum Tod geschickten Patriciers, und diese gewinnt ihn für ihren Racheplan. Sie wird in der kaiserlichen Familie wie eine Tochter geliebt, aber trotzdem hegt sie nur den einen Gedanken, den Vater zu rächen. Sie gewinnt

*) Seneca, de clementia lib. I. Montaigne, Essais l. I. ch. 23.

Cinna durch das Versprechen, die Seine zu werden, sobald er den Tyrannen gestürzt habe. So wird aus dem Freund August's ein Verschwörer; Cinna vereinigt eine Anzahl vornehmer Römer zu geheimer Verbindung und plant mit ihnen die Ermordung des Kaisers. In den Versammlungen der Verschwornen redet Cinna zwar grosse Worte von Freiheit und altrömischer Kraft, aber der eigentliche Beweggrund seines Handelns bleibt doch persönliches Rachegefühl und Schwäche gegenüber den Wünschen einer verführerischen Frau. Es wäre ein Irrthum, wollte man glauben, dass Corneille in seinem „Cinna" das Ideal eines römischen Helden habe zeichnen wollen. Im Gegentheil, wir finden in dem ganzen Schauspiel nur ein Gemälde der beginnenden Zerrüttung und der allgemeinen Charakterschwäche, welche es allein möglich machte, dass bald so furchtbare Zeiten über Rom hereinbrachen. Cinna selbst ist kein Staatsmann, nur ein schwächlicher Liebhaber, dem es an Voraussicht und Ueberlegung fehlt. Der Dienst der Herrin geht ihm vor dem Dienst der Freiheit. Er sagt zu Emilia:

„Ob mir der Himmel gnädig oder hart,
Ob er mir Ruhm verleiht, ob Schimpf und Tod,
Ob Rom sich für mich ausspricht oder nicht —
Sterb' ich in eurem Dienst, bin ich beglückt."*)

Noch offner zeigt er sich in der folgenden Scene. Er gesteht ein, dass er seine Mitverschwornen täuscht:

„Da ich der Römer Elend schilderte,
Verschwieg ich doch die Quelle unsres Hasses,
Den Tod des Vaters."**)

aber er ist sich offenbar der Niederträchtigkeit dieses Spiels nicht bewusst.

Cinna ist kein Mann der That, kein Fanatiker der Freiheit, wie Brutus. Er ist nur in der Kunst der Rhetorik geübt, und wenn

---

*) Cinna I. 3. 117:
Pour moi soit que le ciel me soit dur ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au supplice,
Que Rome se déclare ou pour ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux.

**) Cinna I. 4. 63:
Et leur parlant tantôt des misères romaines,
Je leur ai tu la mort qui fait naître nos haines.

ihn auch die alten Traditionen im Angesicht des Todes ruhig und fest zu bleiben heissen, so hat er doch nichts vom wahren Helden in sich.

Wie anders steht ihm Augustus gegenüber. In ihm möchten wir die Hauptperson des Stücks erkennen, und jedenfalls ist er der interessanteste und am besten gezeichnete Charakter desselben. Er hat seine Herrschaft auf Gewalt begründet und seinen Thron über einem Meer von Blut errichtet. Nun er sein Ziel erreicht hat, ist er enttäuscht und erkennt die Nichtigkeit seines Ehrgeizes. Einsam steht er auf der Höhe; die Macht scheint ihm schal und der Mühe unwerth, die er aufgewandt hat, um sie zu erwerben.

„Zur Höh' gelangt, drängt's mich, hinabzusteigen," *)

sagt er. Er ist müde und verachtet die Menschen. Darum will er die Bürde der Herrschaft abschütteln. Er beruft seine beiden vertrautesten Rathgeber, Cinna und Maxime, um ihnen die Frage vorzulegen, ob er nicht, wie ehedem Sulla, seine Macht dem Senat zurückgeben soll? Wenn Cinna nur aus Patriotismus handelte, müsste er dem Kaiser zureden, diesen Gedanken auszuführen. Allein da er an den Wunsch der Geliebten denkt, bietet er seine ganze Beredtsamkeit auf, den Kaiser von seinem Vorhaben abzubringen. Augustus lässt sich in der That umstimmen, und soll dafür beim Opferfest des folgenden Tags von Cinna und dessen Genossen erdolcht werden. Doch die Verschwörung wird verrathen, und zwar aus Liebeseifersucht. Die Verschwornen werden verhaftet, und der Tod scheint ihnen gewiss. August ist jedoch des Blutvergiessens müde. Er lässt Cinna vor sich rufen, und hält ihm seinen Undank, aber auch seine politische Ohnmacht vor. Sein Wort ist vernichtend:

„Erkenn' dich selbst, steig in dein Herz hinab;
Du bist geehrt in Rom, umschwärmt, geliebt.
Man fürchtet dich, man hascht nach deiner Gunst,
Dein Glück ist hoch und deine Macht ist gross.

---

*) Cinna II. 1. 16:
„Et monté sur le faîte, il aspire à descendre".

Doch wärst du nur ein Spott für deine Neider,
Beschränkt' ich dich auf deine Kraft allein.
Zur Macht erhob dich nichts als meine Gunst,
Und nur durch sie vermagst du dich zu halten.“ *).

Cinna vertheidigt sich nur schwach, und sein Ansehn steigt nicht in der nächsten Scene, in der Emilia sich als Anstifterin des ganzen Complots anzeigt. Sie will Cinna retten oder mit ihm sterben. Augustus zeigt sich höheren Geistes als alle seine Gegner. Er will vergessen, und statt zu strafen, bietet er die Hand zur Versöhnung: „Soyons amis, Cinna!“ sagt er zu dem gedemüthigten Mann, und dieses in seiner Einfachheit und an solcher Stelle grossartige Wort gewinnt ihm die Herzen. Auch auf die Zuschauer verfehlt es bei der Aufführung niemals seinen Eindruck. Freilich darf man dabei nicht daran denken, dass August kurz zuvor Cinna als einen schwachen, ohnmächtigen Menschen charakterisirt hat. Denn Milde einem solchen Feind gegenüber, erscheint weniger verdienstlich. Auch erzählt Voltaire, dass bei einer Vorstellung des „Cinna“ der Marschall de la Feuillade, der seinen Sitz auf der Bühne hatte, dem Augustus bei dessen ersten wegwerfenden Aeusserungen zugerufen habe: „Tu me gâtes le Soyons amis!“ Ob Augustus wirklich noch an Cinna's Freundschaft glauben kann, ist eine andre Frage. Der Dichter scheint gefühlt zu haben, dass ein Zweifel daran gestattet ist, und er legt darum der Kaiserin Livia zum Schluss die prophetischen Worte in den Mund, dass nun die Zeit der Mordanschläge vorüber sei, Augustus die Römer entwaffnet habe und er künftig ungefährdet die Herrschaft führen werde.

Mit besondrer Vorliebe hat Corneille die Heldinnen seiner

---

*) Cinna V. 1. 93 ff.:

Apprends à te connoître, et descends en toi-même:
On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime,
Chacun tremble sous toi, chacun t'offre des voeux,
Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux;
Mais tu ferois pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnois à ton peu de mérite.
— — — — — — — — — —
Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient,
Elle seule t'élève, et seule te soutient.

Schauspiele behandelt. Wie für Chimene und Camilla, so hat er auch für Emilia seine glänzendsten Farben aufgeboten. Während die Männerwelt in „Cinna“ schwach erscheint, weist Emilia den altrömischen Charakter in seiner herben Grösse auf, wie ihn Corneille verstanden hat. Er will sie mit den Tugenden einer Lucrezia, einer Porcia und Arria ausstatten. Sie trägt fast männlichen Sinn im Busen, und das Blutvergiessen der Bürgerkriege hat auch ihr Herz verhärtet. Dabei fühlt sie ihren Werth als Römerin, als Herrin der Welt, und verächtlich blickt sie auf jede Königskrone herab:

> Weil du mehr bist als König, wähnst du schon
> Etwas zu sein! Wer auf dem Erdenrund
> Hält einem Bürger Rom's sich ebenbürtig?*)

Ihr edler Sinn verhindert sie jedoch nicht, in ihrem Rachedurst Freundschaft und Dankbarkeit gegen August zu heucheln; durch diesen Zug verletzt sie uns und verscherzt die aufrichtige Theilnahme. Wie anders lässt Corneille später die Witwe des Pompejus handeln, als sie von einer Verschwörung der Egypter gegen Cäsar's Leben hört! Sie ist die erste, die ihren Feind warnt, denn sie will nicht durch Verrath siegen:

> „Wer von ihm weiss und duldet ihn, der theilt
> Die Schmach!“ **)

Der Erfolg des neuen Schauspiels war ausserordentlich gross. Noch in seinen späteren Jahren freute sich Corneille der Erinnerung an diese ruhmreiche Zeit. Sein Triumph wurde ihm diesmal nicht wie bei dem „Cid“ verbittert, denn der Krieg, den man gegen ihn seit diesem Drama, bald offen, bald versteckt, geführt hatte, war nun endgiltig ausgefochten. Wenn „Horace“ noch

---

*) Cinna III. 4. 84:
> Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose!
> Aux deux bouts de la terre en est-il un si vain,
> Qu'il prétende égaler un citoyen romain?

**) La Mort de Pompée IV. 4. 26:
> Mais avec cette soif que j'ai de ta ruine,
> Je me jette au-devant du coup qui t'assassine,
> Et forme des désirs avec trop de raison,
> Pour en aimer l'effet par une trahison:
> Qui la sait et la souffre, a part à l'infamie.

keine Entscheidung gebracht hatte, so konnte sich „Cinna“ des entschiedenen Siegs rühmen. Die kleinen Neider wurden von nun an nicht mehr gehört und Corneille galt unbestritten als der grösste dramatische Dichter seines Lands. Die boshafte Kritik der Feinde hatte Corneille zur Anspannung seiner Kräfte, zu grösserer Strenge gegen sich selbst in seiner Arbeit gespornt, und der bittre Kampf war insofern nicht ohne gute Früchte geblieben.

Als sich Racine später in ähnlicher Weise angegriffen sah, und in bitterem Unmuth der dramatischen Dichtkunst entsagen wollte, konnte ihn sein Freund Boileau mit Recht auf das Beispiel des energischen Corneille verweisen:

„Von seinen Neidern angetrieben, stieg
Manch grosser Geist zum Gipfel seines Ruhms.
Der Feinde Hass flösst neue Kraft ihm ein,
Cinna erschien, als man den Cid verfolgte *).

Alles in Allem genommen, ist „Cinna“ Corneille's bestes Werk, und der Dichter selbst urtheilte so. Andre seiner Dramen, wie der ewig junge „Cid“, haben mehr Feuer und poetischen Schwung; einzelne Charaktere, wie Paulina in „Polyeucte“, sind Schöpfungen von einem Adel und einer Reinheit, wie sie die Personen in „Cinna“ nicht erreichen. Aber wenn wir die Dichtung als Ganzes betrachten, erscheint sie doch vollendet und harmonisch, wie keine andre. Die Composition ist selbständig und mit sicherer Hand von Corneille gearbeitet; der Geist des Dichters erscheint gereift und männlich, selbst die Sprache hat sich seit dem „Cid“ noch geklärt und zu grösserer Einfachheit und Schönheit erhoben.

Was den Eindruck des Schauspiels beeinträchtigt, ist die falsche Betonung der Ehre und des Ruhms, oder vielmehr die unrichtige Auffassung dieser Begriffe. Allein darin folgte der Dichter

---

*) Boileau, épître VII. (à Racine) v. 49—52:
Mais par les envieux un génie excité
Au comble de son art est mille fois monté;
Plus on veut l'affoiblir, plus il croit et s'élance.
Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance.

nur dem Zug seiner Zeit, von deren Anschauungen wir weiter oben schon ausführlich gesprochen haben*).

„Cinna“ brachte dem Dichter reichlichen Gewinn, zuerst durch die Aufführungen, dann durch den Druck. Der Präsident der Finanzkammer zu Montauban, Pierre de Puget, seigneur de Montoron, schenkte Corneille zweihundert Pistolen zum Dank dafür, dass derselbe ihm sein Stück gewidmet hatte. Montoron war einer der reichsten Finanzleute und bekannt wegen der Freigebigkeit, mit der er die Schriftsteller und Dichter bedachte**). Leider liess sich Corneille bei dieser neuen Dedication, mehr noch als bei seinem „Horace“, zu Schmeicheleien hinreissen, die seiner unwürdig waren. Er pries seines Gönners allezeit offene Hand, verglich ihn mit Augustus und erwähnte sogar die kriegerischen Tugenden Montoron's, obwohl derselbe niemals Gelegenheit gehabt hatte, dieselben ernstlich zu bethätigen. Corneille gab sich damit eine Blösse, welche seine Gegner sehr gut zu benutzen verstanden. War es ihnen misslungen, seinen dichterischen Werth herabzusetzen, so verschrieen sie nun seinen persönlichen Charakter, und die „Lobreden à la Montoron“ wurden sprichwörtlich. Die Widmung des „Cinna“ ist in ihrer ungemessenen Uebertreibung gewiss nicht zu rechtfertigen. Aber wir sehen

---

*) Siehe den Abschnitt II dieses Bands: „Die Ideale der Zeit“. Balzac, der auch den Cid schon günstig beurtheilt hatte, war von Cinna noch mehr entzückt. In seiner abgemessen pedantischen und so oft übertriebenen Weise schrieb er an Corneille (17. Januar 1643): „J'ai senti un notable soulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie Miracle! dès le commencement de ma lettre. Votre Cinna guérit les malades: il fait que les paralytiques battent des mains; il rend la parole à un muet... Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris et ne l'avez point brisée en la remuant..... C'est une Rome de Tite-Live et aussi pompeuse qu'elle étoit au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avoit perdu dans les ruines de la République, cette noble et magnanime fierté... Vous êtes le vrai et fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, Monsieur; vous êtes souvent son pédagogue et l'avertissez de la bienséance quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le reformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement et d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la remplissez de marbre; quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'oeuvre.“ (Sollte hier der Keim zu dem Urtheil La Bruyère's liegen: „Corneille dépeint les hommes comme ils devraient être, Racine comme ils sont?“)

**) Montoron verlor später sein Vermögen und starb 1664 zu Paris.

sie deshalb noch nicht als Beweis für die Habsucht und den knechtischen Sinn Corneille's an, der während eines langen Lebens und oft im Kampf mit Mühsal aller Art seine Unabhängigkeit stets zu wahren bedacht war.

Wir haben schon bei andrer Gelegenheit darauf hingewiesen, dass Corneille als Haupt der Familie für seine Geschwister zu sorgen hatte, und dass er sich gerade damals in seinem Einkommen als Advokat bedroht sah. Dazu kam, dass er mit dem Gedanken umging, sich zu verheiraten. Er bewarb sich, wie es heisst, längere Zeit um Marie de Lampérière, die Tochter eines Beamten in dem Städtchen Les Andelys, in der Nähe von Rouen*). Aber seine Bemühungen waren vergebens, denn der Vater verweigerte seine Zustimmung. Von streng bürgerlichem Geist erfüllt, sah er mit Misstrauen auf einen Mann, der den reellen Boden eines Staatsamts verliess, sein Geschäft vielleicht manchmal vernachlässigte, um Träumereien nachzuhängen; dessen Einkommen dadurch schwankend, dessen Zukunft unsicher war, und der noch dazu mit Leuten in Verkehr stand, die doch immer noch als verdächtig und unmoralisch angesehen wurden. Fontenelle erzählt in der Biographie seines Onkels, dass es der Vermittelung Richelieu's bedurft habe, um den Vater günstig zu stimmen**). Ein Mann, für den der Cardinal solche Freundschaft an den Tag legte, musste doch ein ganz besonderer Herr sein. Das Verhältniss zwischen Richelieu und Corneille erscheint hier wieder in einem neuen Licht. Der Cardinal hatte Corneille unter seine Leibpoeten gezählt und war von ihm verlassen worden; er hatte den „Cid“ verfolgt und doch dem Dichter eine Pension aus seiner eignen Kasse bewilligt; er hatte den „Horace“ zuerst bei sich aufführen lassen, und erschien nun gar als der Vertraute Corneille's. Die beiden Männer müssen sich in eigenthümlicher Weise angezogen und abgestossen haben. Richelieu liebte das Theater zu sehr, um nicht mit Interesse auf einen Mann zu sehen, der die dramatische Literatur so hoch erhob,

*) Mr. de Lampérière war lieutenant-général aux Andelys.

**) Fontenelle, Vie de Corneille p. 122 (t. III der Oeuvres de Fontenelle, Paris 1767).

und auch Corneille konnte einem solchen Förderer seiner Kunst nicht jede Anerkennung versagen. Aber beide Männer hatten einen festen Charakter; Richelieu war gewöhnt zu herrschen und vertrug keinen Widerstand, am wenigsten den indirecten, unausgesprochenen Widerstand, das Streben sich seinem Einfluss zu entziehen, und Corneille seinerseits mochte mehr als einmal mit den Zähnen knirschen, wenn er seinen Willen vor dem des Ministers beugen musste. Die beiden Männer vertrugen sich nicht mit einander, dazu hatte jeder einen zu starren Sinn. Aber wenn sie sich abstiessen, so fühlten sie sich doch auch wieder zu einander gezogen durch die gleiche Vorliebe für die Bühne. Als der Mächtigere konnte Richelieu leichter verzeihen. Corneille hat die Gegnerschaft des Cardinals gegen den „Cid“ und den schweren Kampf, den er dadurch zu bestehen hatte, niemals vergessen, und seine bittern Worte über Richelieu nach dessen Tod beweisen es zur Genüge*).

Man weiss nicht einmal genau, wann die Hochzeit Corneille's gefeiert wurde. Höchst wahrscheinlich fiel sie in das Jahr 1640. Ein lateinisches Gedicht von Ménage aus jener Zeit erzählt uns, dass der Dichter in der Hochzeitsnacht schwer erkrankte und in Paris bereits die Nachricht seines Tods umlief. Im Uebrigen wird von Marie de Lampérière nicht viel berichtet und das ist ja auch ein Lob. Sie scheint eine einfache, gute Frau und eine brave Mutter gewesen zu sein. Man war

---

*) Ein Quatrain, das er auf den Tod des Cardinals dichtete, besagt:

Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Bald aber, als er in einem Sonnet den Tod Ludwig's XIII. beklagte, rief er:

L'ambition, l'orgueil, l'audace, l'avarice,
Saisis de son pouvoir, nous donnèrent des lois,
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut pourtant celui de l'injustice.

Man hat auf die merkwürdige Steigerung in den Vorwürfen aufmerksam gemacht, die Corneille gegen den Cardinal erhebt, und welche den Geiz als das stärkste Uebel an letzter Stelle betont. Doch könnte das nur des Reims halber geschehen sein.

früher in Bezug auf Familiennachrichten besonders zurückhaltend und hatte nicht, wie heute, den Wunsch einen Blick in das häusliche Leben hervorragender Menschen zu werfen. Auch von Corneille's Leben in den nächstfolgenden Jahren wird uns kaum etwas berichtet. Wir dürfen annehmen, dass er in glücklicher Ehe lebte, in angestrengter Thätigkeit zu Rouen sich seinem Amt widmete*) und in seinen Mussestunden jene Dramen dichtete, mit welchen er die französische Bühne bereicherte. Die Aufführung dieser Werke, sowie das Bedürfniss mit den literarischen Kreisen der Hauptstadt in Verbindung zu bleiben, führten ihn jedenfalls öfters nach Paris.

Auf „Horace“ und „Cinna“ folgte die Tragödie „Polyeucte“. Die früheren Biographen haben die erste Aufführung dieses Stücks ebenfalls in das Jahr 1640 gesetzt. Eine Stelle in der Correspondenz Corneille's, auf welche Marty-Laveaux zuerst aufmerksam gemacht hat, beweist jedoch, dass „Polyeucte“ bedeutend spätern Ursprungs ist. Ein lateinischer Brief des Pariser Parlamentsraths Claude Sarrau an Corneille vom 12. December 1642 erwähnt ein Gerücht, das bis zu ihm gedrungen sei, demzufolge Corneille an einer religiösen Dichtung arbeite, und Sarrau spricht die Hoffnung aus, der Dichter werde seinen drei göttlichen Dramen bald ein neues folgen lassen**). Das Datum des Briefs kann nicht falsch sein, da der Tod des Cardinals Richelieu, der Anfangs December 1642 erfolgte, von Sarrau erwähnt wird. Wir hätten hier also wieder eine zweijährige Pause in der dichterischen Arbeit Corneille's, wie nach der „Mélite“ und dem „Cid“. Der eben angeführte Brief gestattet nun den Schluss, dass Corneille seinen „Polyeucte“ — denn kein andres Werk kann unter der religiösen Dichtung, von der

---

*) Siehe „Particularités de la vie judiciaire de P. Corneille, relevées par des documents nouveaux par E. Gosselin, greffier-archiviste à la Cour Impériale de Rouen. Gosselin hat aus alten Gerichtsprotokollen aus den Jahren 1643, 1644 und 1645 nachgewiesen, dass sich Corneille — entgegen der frühern Ansicht — seinem Amt mit allem Eifer widmete.

**) Marty-Laveaux' Ausgabe Corneille's, X. p. 424 und 438 in der Sammlung des Grands écrivains: Claudius Sarravius Petro Cornelio..... „Ut valeas tu cum tuis Musis scire imprimis desiro, et utrum tribus eximiis et divinis tuis dramatis quartum adjungere mediteris. ... Inaudivi nescio quid de aliquo tuo poemate sacro, quod an perfectum sit, quaeso, rescribe“.

Sarrau spricht, verstanden werden — im Lauf des Jahres 1642 gearbeitet und erst Anfangs des folgenden Jahrs zur Aufführung gebracht hat*).

„Polyeucte“ enthält eine Märtyrer- und Heiligengeschichte. Ein oder der andere christliche Blutzeuge hatte wohl schon früher als Held einer Tragödie dienen müssen, allein diese Märtyrerdramen waren ohne Kunst gemacht und somit auch unbeachtet geblieben**).

Die Spanier hatten allerdings schon lang ihre Heiligenschauspiele, aber in Frankreich kam diese Gattung erst durch Corneille zu Ansehen. Diesmal las er seine Tragödie vor der Aufführung im berühmten blauen Salon der Marquise de Rambouillet vor. Denn er gehörte seit einiger Zeit zu den eifrigen und intimeren Freunden des Hauses. Die Schöngeister, welchen der Dichter dort sein Werk zur Beurtheilung vorlegte, zauderten indessen mit ihrer Billigung. Sie erschracken darüber, dass das Christenthum und die christliche Kirche auf der Bühne profanirt werden solle und beauftragten Voiture, dem Dichter ihre Bedenken mitzutheilen. Corneille liess sich indessen nicht beirren und der Erfolg, den „Polyeucte“ bei der öffentlichen Aufführung erlangte, gab ihm Recht. Und dennoch war die Warnung seiner Freunde aus dem Haus Rambouillet nicht so unbegründet, wenn auch die Voraussetzungen, von welchen sie ausgingen, irrig waren.

Wie wenig ein Märtyrer wie Polyeucte sich zum Helden einer Tragödie eignet, hat Lessing auf's Klarste nachgewiesen. Sei es uns gestattet, die betreffende Stelle hier mitzutheilen.

Lessing schreibt in seiner Dramaturgie: „Nun leben wir in einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als dass jeder Rasende, der sich muthwillig ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmassen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne

*) Gedruckt wurde „Polyeucte“ im Herbst 1643.

**) So der „Saint-Eustache“ von Baro (1639).

über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: dass er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! dass er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr blossstellt! dass er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden" *).

Allerdings stellt Lessing im Verlauf seiner Abhandlung die Dichtung Corneille's über die andern Märtyrerdramen, allein er findet, dass doch auch „Polyeucte" gegen einige Hauptforderungen der Tragödie verstosse. Polyeucte hat keine zwingende Veranlassung, den Tod zu suchen. Seine Frömmigkeit hat ihn jedes menschlichen Gefühls beraubt. Seit wenigen Tagen ist er mit einer der edelsten reinsten Frauen, Pauline, vermählt. Diese ist die Tochter eines vornehmen Römers, Felix, der als Gouverneur die Provinz Armenien verwaltet. Auf Geheiss ihres Vaters hat sie Polyeucte, dem Haupt einer armenischen Adelsfamilie, die Hand gereicht, obwohl sie von Rom her das Bild eines tapfern aber unbemittelten Jünglings, Sever, im Herzen trug, und sie ist entschlossen, ihre Pflicht im vollsten Umfang zu erfüllen, sich ganz ihrem Gatten zu weihen. Polyeucte wählt aber gerade diese erste Zeit seiner Ehe, sich im Christenthum unterrichten zu lassen, und das Stück beginnt damit, dass er zur Taufe geht.

Einmal in die christliche Gemeinschaft aufgenommen, ist er von dem Fanatismus und der Unduldsamkeit der Neubekehrten entflammt. Er hält es für seine Pflicht, den heidnischen Gottesdienst zu stören und die Götterbilder in dem Tempel umzustürzen, und wird bei seinem tempelschänderischen Beginnen alsbald verhaftet. Ein kaiserlicher Befehl hat aber über jeden Christen die Todesstrafe verhängt. Vergebens ist Paulinens und ihres Vaters Bemühen, Polyeucte zur Mässigung zu stimmen und ihn so zu retten. Vergebens tritt selbst Sever, der unerwartet nach glück-

*) Lessing, Dramaturgie. Erstes Stück vom 1. Mai 1767.

licher Kriegsthat als des Kaisers Günstling und Freund in Armenien erscheint, für ihn ein. Polyeucte kennt keine andere Sehnsucht, als durch schleunigen Tod in das Himmelreich aufzusteigen. Ihm erscheint das wie ein vortheilhafter Tauschhandel. Für einen raschen Tod erwirbt er ja die ewige Glückseligkeit. Er ist so frei von jeder menschlichen „Schwäche“, wie er das nennt, dass er völlig vergisst, welche Pflichten ihn an das irdische Leben binden, dass er als Bürger Pflichten gegen den Staat hat und für das Lebensglück seiner Gattin, die ihm so viel geopfert, verantwortlich ist. Die rührende Bitte Paulinens müsste sein Herz bewegen:

Denkt des Geschlechts, aus welchem ihr entsprossen,
Denkt eurer Thaten, eurer seltnen Kraft!
Ihr seid geliebt vom Volk, geehrt vom Kaiser,
Der Eidam dessen, der das Land regiert.
Zudem mein Gatte — doch das wiegt nicht schwer.
Beglückt es mich, gilt es für euch nicht viel*).

Polyeucte ahnt so wenig den wahren Werth und die Herzensgrösse seiner Frau, dass er sie nicht nur mit empörendem Gleichmuth aufgibt, sondern für sie zu sorgen glaubt, indem er sie wie ein Vermächtniss an Sever vererben will. Auf's Tiefste verletzt, ruft ihm Pauline zu:

Grausamer Mann, wenn du mich tödten willst,
Musst du mich auch beschimpfen? **).

Selbst Jesus hatte einen Moment der Schwäche, als er die Stunde seines qualvollen Tods nahen sah. Polyeucte aber weiss nicht, was Schwanken heisst. Er mag ein Heiliger sein, aber er ist kein Mensch mehr, und doch können wir nur mit Wesen Mitleid haben, deren Natur der unsern ähnlich ist, und welche Gefühle und Leidenschaften haben wie wir. Polyeucte wird von

---

*) Polyeucte IV. 3. 13:
Daignez considérer le sang dont vous sortez,
Vos grandes actions, vos rares qualités:
Chéri de tout le peuple, estimé chez le prince,
Gendre du gouverneur de toute la province,
Je ne vous compte à rien le nom de mon époux,
C'est un bonheur pour moi qui n'est pas grand pour vous.

**) Polyeucte V. 3. 6:
Tigre, assassine-moi du moins sans m'outrager.

seinem Schwiegervater zum Tod geschickt. Der charakterlose Felix fürchtet einerseits den Zorn des Kaisers, wenn er dessen Gebot missachtet, andrerseits hofft er durch sein Urtheil Sever's Gunst zu erwerben. Denn der Tod Polyeucte's gibt ja Paulinen die Freiheit wieder. Doch seine niedrigen Berechnungen erweisen sich als irrig. Polyeucte's Märtyrertod thut Wunder. Pauline wird durch ihn plötzlich für das Christenthum gewonnen und verkündet laut und triumphirend ihre Erleuchtung:

„Mein Irrthum schwand: ich seh, ich weiss, ich glaube!" *)

Noch erstaunlicher ist der Eindruck der Katastrophe auf Felix, den des Himmels Gnade ebenfalls erleuchtet, so dass er sein Amt niederlegt und sich offen zum Christenthum bekennt. Selbst Sever wird zum Freund der Christen und seine Aeusserungen lassen seine baldige Bekehrung voraussehen.

Die Tragödie schliesst also mit dem Sieg der neuen Lehre. Doch sind es nicht die Christen, sondern die heidnischen Personen des Stücks, Sever und Pauline, welche unsere Sympathie erwecken. Sever ist der edle feinfühlende Mann, der jede niedere Regung des Herzens zu besiegen weiss; Pauline erweist sich als ein reines pflichtgetreues Weib. Sie ist ruhig und zurückhaltend, denn sie hat in harter Lebensschule ihre Gefühle zu bemeistern gelernt. Aber ihr Herz schlägt doch warm und stark, und muthig hat sie sich ihrer neuen Lebensaufgabe gewidmet.

Das moderne französische Drama würde es sich kaum entgehen lassen, in Pauline eine unglückliche, verkannte, melancholische Frau zu zeichnen: Corneille hat sie höher gestellt; er hat aus ihr eine Heldin gemacht, die ihre Pflicht erfüllt ohne viel Worte zu machen. Da sie ihren Gatten mit dem Tod bedroht sieht, erklärt sie Sever, den sie einst geliebt hat, dass eine Verbindung zwischen ihnen für alle Zeiten unmöglich sei, und Sever würdigt ihr Zartgefühl und beugt sich vor der Hoheit ihres Geistes. So fällt in dieser Tragödie, die zur Verherrlichung des Christenthums dienen soll, die schönste Rolle dem Heidenthum zu. Corneille hat das freilich nicht beabsichtigt. Indem er Pauline und ihren Vater

---

*) Polyeucte V. 5. 9:
„Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée."

sich bekehren lässt, will er zeigen, dass sie schon vorher des Christenthums würdig waren und nur die Stunde der Erleuchtung fehlte. Aber gerade diese unerwartete Bekehrung schwächt den Schluss ab. Pauline, die so menschlich, so natürlich fühlt, ist Zeuge der Hinrichtung ihres Gatten. Man sollte denken, dass diese entsetzliche Scene sie auf das Tiefste erschüttern müsste. Allerdings thut sie das, aber in anderm Sinn als wir erwarten. Sie fühlt sich mit einem Male für das Christenthum gewonnen. Sie hat nun kein Wort mehr des Schreckens und der Trauer, sie ist in ihrem ganzen Wesen geändert. Ob zu ihrem Vortheil? Ihre letzte Rede lässt uns das nicht glauben. Uns scheint, dass der milde Sinn, der sie früher beseelte, sich nun in harten Fanatismus umgewandelt hat. Sie ruft ihrem Vater zu:

Sieh mich getauft mit diesem frommen Blut.
Auch ich bin Christin, ist das nicht genug?
Schick' mich zum Tod, um deinen Rang zu wahren.
Den Kaiser fürchte und den Zorn Sever's.
Willst du nicht selber fallen, muss ich sterben.
Schon ruft mein Gatte mich zum sel'gen Tod;
Nearch und er, sie öffnen mir die Arme.
Führ mich zu deinen Göttern, die ich hasse:
Sie stürzten nur das eine Götzenbild,
Ich will die andern brechen.." *)

Dass in Zeiten religiöser Verfolgung und tiefgehender Aufregung der muthige Tod eines Menschen andre mit der Kraft zu gleichem Tod erfüllt, ist gewiss. Aber solche Märtyrer haben auch in ihrem frühern Leben schon einen mystischen Zug, einen Hang zum Fanatismus gezeigt. Nicht so Pauline. Ihr Charakter war bis zum Moment ihrer Bekehrung so klar und sicher, und nur das

---

*) Polyeucte V. 5. 10:
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée;
Je suis chrétienne enfin, n'est-ce point assez dit?
Conserve en me perdant ton rang et ton crédit;
Redoute l'empereur, appréhende Sévère:
Si tu ne veux périr, ma perte est nécessaire;
Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas;
Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras.
Mène, mène-moi, voir tes Dieux que je déteste.
Ils n'en ont brisé qu'un, je briserai le reste.

reinste Menschenthum beseelte sie, dass wir uns diese letzte Wandlung nicht erklären können; sie ist nicht motivirt, ist ein Wunder — und Wunder sind zum wenigsten nicht dramatisch wirksam.

„Polyeucte“ leidet an einem Grundfehler, an der irrigen Auffassung des religiösen Fanatismus. Trotzdem gehört diese Tragödie in die Reihe der grössten Werke Corneille's. In der Anlage vortrefflich, steigert sich das Interesse fortwährend bis zum vierten Act, welcher mit der Kerkerscene zwischen Polyeucte und Pauline den Höhepunkt der Spannung erreicht. Die Figur der Pauline allein sichert dem Werk die Bewunderung aller Zeiten; ihr Charakterbild ist eine der schönsten und reinsten Schöpfungen der Literatur. In ihrem ganzen Wesen liegt eine Zartheit, wie sie Corneille keinem seiner Frauenbilder wieder verliehen hat. Dies zeigt sich besonders in einer der hervorragendsten Scenen des ersten Acts, in welcher Felix, der niedrig denkende, egoistische Vater Paulinens dieser die Nachricht bringt, dass Sever nicht todt ist, wie man geglaubt hat, und dass er in wenig Stunden vor ihr stehen wird. Felix fürchtet die Rache Sever's, und er verlangt von seiner Tochter, sie solle ihre Macht über das Herz ihres ehemaligen Geliebten benutzen, um ihn günstig zu stimmen. Pauline kennt den Charakter Sever's besser; sie weiss, dass ihm Rachegedanken fern liegen. Aber sie weigert sich ihn wieder zu sehen.

„Ich bin ein Weib, und kenne meine Schwäche!“

Weil sie ihrer Pflicht getreu bleiben will, misstraut sie ihrer Kraft. Sever hat ihr Herz besessen, und nur mit Mühe hat sie ihre Liebe bekämpft. „Ich kann ihn nicht wiedersehen!“ ruft sie, und dieser Angstschrei einer reinen Seele lässt Paulinen besser erkennen als es lange Reden thun könnten. „Ich kann ihn nicht wiedersehen!“ wiederholt sie aufgeregt, aber fest entschlossen*). Später, wenn sie die Zusammenkunft mit Sever nicht

---

*) Polyeucte I. 4. 77. ff.:

Pauline

Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse,
Je sens déjà mon coeur qui pour lui s'intéresse,

vermeiden kann, sagt sie ihm ausdrücklich, dass sie ihren Gatten liebt, denn sie duldet auch nicht den Schatten eines Missverständnisses*).

„Polyeucte“ wurde von seinem ersten Erscheinen an sehr bewundert, und die Nachahmungen blieben nicht aus. Doch ist von allen nur Rotrou's „Saint-Genest“ zu erwähnen, von welchem später noch die Rede sein wird.

Die römische Welt, welche Corneille in „Horace“ und „Cinna“ geschildert hatte, und die auch den Hintergrund in „Polyeucte“ bildet, lieferte dem Dichter gleichfalls den Stoff zu seiner nächsten Tragödie, dem „Tod des Pompejus“**) („La mort de Pompée“). In welches Jahr dieses Stück fiel, ist ebenfalls nicht ganz sicher. Wenn „Polyeucte“, entgegen der früheren Annahme, erst Anfangs 1643 zur Aufführung gelangte, so muss auch das Datum des „Pompejus“ hinausgerückt werden. In dem Vorwort zu seinem „Menteur“ sagt der Dichter, er habe dieses Lustspiel und den „Pompejus“ in demselben Winter geschrieben, und so müssen wir deren Entstehen wohl in den Winter 1643—1644 setzen***).

Et poussera sans doute, en dépit de ma foi,
Quelque soupir indigne et de vous et de moi.
Je ne le verrai point.

Felix

Rassure un peu ton âme.

Pauline

Il est toujours aimable, et je suis toujours femme,
Dans le pouvoir sur moi que ses regards ont eu,
Je n'ose m'assurer de toute ma vertu.
Je ne le verrai point.

*) Polyeucte II. 2. v. 1.

**) Als Tragödie bezeichnete Corneille auch Stücke wie „Cinna“ und „Pompée“, die wir Schauspiele nennen würden.

***) Im Druck erschien „Pompée“ Anfangs 1644, also wahrscheinlich bald nach der ersten Aufführung. Der „Menteur“ wurde 1644 veröffentlicht. In einem Brief Balzac's an Corneille, datirt vom 10. Februar 1643, heisst es allerdings: „Vous serez Aristophane quand il vous plaira, comme vous êtes déjà Sophocle.“ Soll man daraus schliessen, dass der Menteur doch schon damals geschrieben war? Ich glaube nicht. Balzac schmeichelt zwar oft unverschämt, aber wenn er den Menteur gekannt hätte, wäre ihm eine Vergleichung mit den Aristophaneischen Lustspielen doch kaum in den Sinn gekommen. Vielleicht hatte ihm

Diese Annahme wird auch von einer Stelle im „Menteur" bekräftigt. Das Palais Cardinal wird dort die Wohnung der Könige genannt. Die Regentin, Königin Anna, bezog den Palast aber erst im Jahr 1643 mit ihren beiden Kindern, dem jungen König Ludwig XIV. und seinem Bruder Orléans*).

Corneille hielt sehr viel von seinem „Pompejus". Er hatte seine Freude an stolzer, volltönender Rede, und meinte, in keinem andern Stück habe er eine so markige Sprache geführt, wie in diesem**). Aber wenn derselbe auch durch seine Rhetorik glänzt, so ist er kaum dramatisch. Der Beginn allerdings ist vortrefflich; dem König Ptolemäus von Egypten ist zugleich mit der Nachricht von der Schlacht bei Pharsalus die Botschaft zugekommen, dass Pompejus auf der Flucht vor Cäsar sich zu ihm begeben wolle, und der erste Act zeigt den egyptischen Fürsten in Berathung mit seinen Ministern. Die Mehrzahl derselben räth, den flüchtigen Feldherrn zu ermorden und durch diese That die Gunst Cäsar's zu erwerben. Cleopatra, die Schwester des Königs, erhebt sich gegen die Anschläge jener, „aus Schmutz geformten Seelen" und jener „Pest des Hofs" (II. 2. 140). Allein sie dringt mit ihrer Ansicht nicht durch. Photin, der einflussreichste Mann im Rath des Ptolemäus, vergiftet den Sinn seines Herrn mit verderblichen Lehren.

Corneille von seiner Absicht geschrieben, sich wieder einmal im Lustspiel zu versuchen. Wenn Balzac in demselben Brief Corneille den „Vater des Lustspiels" nennt, so mochte er an die frühern Komödien des Dichters denken.

*) Le Menteur II. 5. 11:

> Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
> Aux superbes dehors du palais Cardinal.
> Toute une ville entière, avec pompe bâtie,
> Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
> Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
> Que tous ses habitants sont des dieux ou des rois.

Richelieu hatte seinen Palast dem König vermacht.

**) S. Examen de Pompée: ....„Pour le style, il est plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aie faits".

Des Staatsmanns Kraft beruht nicht auf dem Recht.

— — — — — — — — — — — —

Der König hat das Recht, Niemand zu schonen.
Zaghafte Billigkeit vernichtet nur
Die Kunst des Herrschens. Der muss immer fürchten,
Der ungerechte Thaten ängstlich scheut,
Wer alles können will, muss alles wagen.*)

Auf den Rath seiner Minister beschliesst Ptolemäus die Ermordung des flüchtigen Pompejus. Leider entspricht der Fortgang des Stücks nicht dem spannenden Beginn. Pompejus erscheint gar nicht auf der Bühne, und seine klägliche Ermordung wird nur erzählt. Cäsar wird dagegen handelnd eingeführt, aber merkwürdiger Weise ist seine Figur gänzlich verfehlt. Er erscheint bei Corneille nur als süsslicher Galan. Dass der historische Cäsar zu keiner Zeit Liebesabenteuer verschmähte, beweist die Geschichte der Königin Cleopatra. Aber Corneille gibt ihm für seine Kriegszüge kein anderes Motiv als die Liebe. Der Cäsar Corneille's hat Cleopatra schon früher zu Rom gesehen und geliebt, und sein Herz treibt ihn darum, sie aufzusuchen. Ehrgeiz und Herrschsucht sind ihm völlig fremd; hätte sein Widersacher ihm vertraut, so hätte sich ein friedliches Abkommen leicht gefunden. „Wenn Pompejus nicht geflohen wäre“, sagt Cäsar zu Cornelia, „ich hätte Zwietracht und Neid zertreten, hätte ihn beschworen, meinen Sieg zu vergessen, mich zu lieben, und ich wäre glücklich gewesen, neben ihm als seines Gleichen zu leben“ **). Ihr Streit habe auf einem Missverständniss beruht. Das klingt sehr grossmüthig, aber auch sehr unwahrscheinlich,

---

*) Horace I. 1. 104:

La justice n'est pas une vertu d'Etat.

— — — — — — — — — — — —

Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.
Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre,
Et qui veut tout pouvoir, doit oser tout enfreindre.

**) Horace III. 4. 65:

Alors, foulant aux pieds la discorde et l'envie,
Je l'eusse conjuré de se donner la vie,
D'oublier la victoire et d'aimer un rival,
Heureux d'avoir vaincu pour vivre son égal.

wenn man an den erbitterten Krieg denkt, den die beiden Männer in Wirklichkeit mit einander geführt haben. Wollte Corneille vielleicht die Falschheit Cäsar's zeigen, der mit glatter Sprache seine Feinde zu beschwichtigen trachtet? Der Verlauf des Stücks erlaubt solchen Schluss nicht; Cäsar soll als Held aufgefasst werden, und selbst Cornelia, seine erbitterte Feindin, ruft bewundernd aus:

Dass ich solch hochgesinnten Mann muss hassen!*)

Dieser Cäsar gleicht den beliebten Romanhelden des siebzehnten Jahrhunderts auf ein Haar; ähnlich den Rittern von König Artus' Tafelrunde ist er ausgezogen, für die Ehre seiner Dame zu streiten und jeden Fremden zum Lob ihrer Schönheit zu zwingen. Er redet zu Cleopatra, wie nur je ein precieuser Edelmann im Hôtel de Rambouillet girren konnte**):

Gäb's einen Fürsten, dessen Liebe euch
Auf einen würdigeren Thron erhöbe,
Ich zöge gegen ihn — nicht zur Eroberung,
Nur euch zu dienen, würd ich ihm verbieten.
Erst wenn ich solchen Gegner überwunden,
Dürft' ich an's Glück euch zu gefallen denken.
Nur deshalb hob ich meinen Arm zum Kampf,
Um solch ein kostbar Recht mir zu erwerben.
Selbst bei Pharsalus zog ich mehr das Schwert
Für dieses Recht als gegen den Pompejus.
— — — — — — — — — — — — —
Da eure schönen Augen mich bestrickt,
Und eurer Lieb' ich würdig wollt' erscheinen,
Schwang ich mich auf zum Herrscher Rom's, der Welt***).

---

*) Pompée III. 4. 92:
O ciel, que de vertus vous me faites haïr!

**) Pompée IV. 3. 21:
S'il étoit quelque trône où vous pussiez paraître
Plus dignement assise en captivant son maître,
J'irois, j'irois à lui, moins pour le lui ravir,
Que pour lui disputer le droit de vous servir.

***) Et je n'aspirerois au bonheur de vous plaire
Qu'après avoir mis bas un si grand adversaire.
C'étoit pour acquérir un droit si précieux
Que combattait partout mon bras ambitieux;
Et dans Pharsale même il a tiré l'épée

Corneille's Held hat vom historischen Cäsar nichts als den Namen; er erscheint ohne Grösse, und die weitere Entwicklung des Dramas ist mühsam, ohne Spannung. Ptolemäus sieht sich in seiner Erwartung auf Cäsar's Dank getäuscht, und plant einen verrätherischen Ueberfall der Römer. Aber Cornelia hört von der Verschwörung, und weil sie zunächst Ptolemäus bestraft wünscht, auch als echte Römerin nicht zugeben kann, dass an einem Tag die zwei grössten Feldherrn Rom's unter dem Messer eines Barbarenkönigs fallen, warnt sie Cäsar. Die weiteren Begebenheiten, der Aufstand der Egypter, der blutige Kampf in den Strassen Alexandria's, der Tod des Ptolemäus, alles wird nur berichtet, — „Pompejus" enthält nicht weniger als vier grosse Erzählungen — und das Stück endet damit, dass Cornelia sich zum Heer Cato's begibt. Scheidend droht sie mit ihrem Zorn und ihrer Rache, Cäsar aber widmet sich ganz seiner Liebe zu Cleopatra, die er zur Königin von Egypten erhebt. Diese letztere ist nicht minder modern geschildert als Cäsar; sie ist eine französische Prinzessin, ohne eine Spur von orientalischer Glut. Dafür kennt sie genau die spitzfindigen Gesetze der Galanterie.

Dass ein Dichter den historischen Charakter seiner Helden nicht bewahrt, darf man ihm nicht zum Vorwurf machen. Er zeichnet einen Charakter, wie er ihm vorschwebt, und nennt ihn nach Belieben. Aber diese Freiheit ist ihm nur unter einer Bedingung gestattet. Wir verlangen, dass die Menschen, die er uns zeigt, in sich wahr seien, mögen sie nun heissen, wie sie wollen. Shakespeare's Römer sind auch keine historisch getreuen Zeichnungen, aber wir sehen in ihnen doch wahrhafte Menschen. Der Feldherr, den Shakespeare Cäsar nennt, ist ein ehrgeiziger Mann, der nach der Krone strebt und darum von fanatischen, kurzsichtigen Menschen ermordet wird, ohne dass dieselben die verlorne Freiheit des Lands zurückbringen könnten.

Plus pour le conserver que pour vaincre Pompée.
— — — — — — — — — — — — —
Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre âme avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier et de Rome et du monde.

Die Tragödie Shakespeare's bietet ein ergreifendes, wahres Bild, obgleich die Römer, die darin auftreten, deutlich den englischen Typus tragen. Diese innere Wahrheit aber fehlt Corneille's „Pompejus", und auch die glänzendste Diction vermag solche Schwäche nicht zu verdecken. Im Gegentheil, die Unwahrheit der Charaktere verführt den Dichter, der Sprache Gewalt anzuthun, und in dem Bestreben, ihr die möglichste Erhabenheit zu geben, verfällt er häufiger als sonst in Schwulst*). Die einzige, Corneille's würdige Figur dieser Tragödie ist Cornelia, obwohl auch sie dem Vorwurf, zu declamatorisch gehalten zu sein, nicht ganz entgeht.

Die Geschichte Corneille's führt uns nun zu einem Werk, das eine ähnliche Bedeutung in der Literatur erlangte, wie der „Cid". Sahen wir in diesem das erste klassische Schauspiel, so leitete das Lustspiel „Le Menteur" („Der Lügner"), das Corneille auf „Pompejus" folgen liess, zu der höheren Charakterkomödie. Wie der „Cid", war auch der „Menteur" die Bearbeitung eines spanischen Musters. Wie enge sind doch die Geschieke der Völker mit einander verflochten! wie mächtig ist die geistige Wechselwirkung der Nationen auf einander! Spanien besonders, das mit seinen weiten Besitzungen in Europa dominirte, finden wir in dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert von bestimmendem Einfluss auf den verschiedensten Gebieten.

Corneille war kein besondrer Kenner des Spanischen, aber er kehrte doch immer wieder zum spanischen Theater zurück, das ihm schon einmal zu grossem Triumph verholfen hatte. In einem Band spanischer Dramen hatte er das Lustspiel „la verdad sospechosa" („die verdächtige Wahrheit"), gefunden, das eine Zeit lang unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt wurde,

---

*) Man siehe z. B. Pompée II. 2. 75, wo der Bote, der die Ermordung des Pompejus berichtet, von dem Sterbenden sagt:

Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle
Ce qu'eut de beau sa vie et ce qu'on dira d'elle.

oder v. 80:

Et son dernier soupir est un soupir illustre!

Corneille hatte den Stoff in Lucan's „Pharsalia" gefunden, und da er dieses Epos sehr bewunderte, eine Reihe von Versen daraus in freier Uebertragung in sein Drama aufgenommen. Der rhetorische Charakter des „Pompée" wurde dadurch vielfach erhöht.

in Wahrheit aber von Don Juan Ruiz de Alarcon († 1639) herrührte. Dieses Stück gab ihm die Anregung zu seinem neuen Lustspiel.

Die spanische Komödie hatte damals einen hohen Grad der Ausbildung erreicht. Ein feiner Geist beseelte sie, und eine ausgebildete, poetische, nur oft zu gesuchte Sprache erhöhte ihren Reiz. Freilich räumte sie der regellosen Phantasie einen grösseren Spielraum ein, als wir Nordländer schön finden; die Natur des Spaniers, der viel von den Mauren angenommen hatte, verlangte darin ihr Recht. Spanische Dramen können daher nördlich der Pyrenäen nicht populär werden, so sehr der Kenner sie bewundern mag. Das erwähnte Lustspiel Alarcon's ist ein geistvolles Werk echt spanischen Charakters. Das heitere aber verwickelte Spiel desselben in wenig Worten klar zu machen, ist schwierig. Uebergehen wir die zahlreichen Episoden und nebensächlichen Verwicklungen, so ergibt sich als Hauptinhalt des Stücks etwa die folgende Geschichte. Ein junger Edelmann, Don Garcia, den sein Vater von der hohen Schule in Salamanca heimgerufen hat, um ihn zu verheiraten, erweist sich als ein in vieler Hinsicht braver Jüngling, aber seine guten Eigenschaften werden durch einen grossen Fehler verdunkelt. Don Garcia gefällt sich darin, die Unwahrheit zu sagen. Dies bringt ihn in tausend Verlegenheiten, und schliesslich straft sich seine Manie auf empfindliche Weise. Don Garcia begegnet zwei reizenden Damen, erkundigt sich nach ihren Namen — Jacinta und Lucrezia — verwechselt dieselben aber und schwärmt von seiner Liebe zu Lucrezia, da er doch Jacinta meint. Im Lauf des Stücks verwickelt er sich in offenbare Widersprüche, denn er bemüht sich um Jacinta's Neigung, während er stets seine Leidenschaft für Lucrezia betheuert. Zum erstenmal spricht er hier die Wahrheit, aber sein Wort ist verdächtig und er wird am Schluss von seinem erbitterten Vater genöthigt, die wirkliche Lucrezia zu heiraten. Das ganze Stück ist in heiterer Weise durchgeführt, und reich an jenen Verwechslungen und Missverständnissen, welche sich bei den spanischen Sitten leichter als anderswo ergaben.

In der Vorrede zu seinem Stück sprach Corneille mit der grössten Bewunderung von dem spanischen Lustspiel, und alles

Lob, das sein „Menteur“ ihm eingebracht hatte, wies er dem spanischen Dichter zu. Noch sechszehn Jahre später sagte er, er gäbe gern zwei seiner besten Stücke dafür, wenn er den „Menteur“ als sein Originalwerk bezeichnen könnte*). Er hat Alarcon's Stück nicht wörtlich übersetzt, aber in seiner Bearbeitung sich doch eng an das Vorbild gehalten. Freilich bedingte schon die Umgiessung der spanischen Verse in französische Alexandriner beträchtliche Aenderungen in Haltung und Ton der Rede.

Ausserdem musste Corneille, dem Charakter seiner heimischen Bühne entsprechend, auf die Beweglichkeit des spanischen Lustspiels verzichten, die Verwicklung vereinfachen, und somit fielen nicht allein viele Scenen ganz weg, andre konnten auch nur in sehr freier Nachahmung gegeben werden.

Corneille verlegt die Scene, die bei Alarcon bald im Park, bald im Haus, bald auf der Strasse spielt, nach Paris auf den Platz vor den Tuilerien und auf die Place Royale. Das zieht viele Unwahrscheinlichkeiten nach sich, wie z. B, dass Dorante (Garcia) seinem Vater auf offner Strasse zu Füssen fällt, um ihm die Lüge von seiner Heirat recht glaubhaft zu machen. Auch die schalkhafte Laune des spanischen Originals wird oft bedeutend abgeschwächt, und manche Unklarheit des französischen Lustspiels hat ihren Grund in der Nöthigung, den ursprünglichen Plan zu vereinfachen**). So sehr sich ferner Corneille bemühte, den fremdartigen Charakter des Stücks abzustreifen, indem er z. B. den Lügner statt von den Kämpfen in Amerika von seinen Feldzügen in Deutschland prahlen liess, so konnte er doch die Intriguen, die auf der spanischen Lebensweise beruhten, den französischen Verhältnissen nicht völlig anpassen. Sein Stück behielt darum immer etwas Fremdartiges, wenn man auch von der Commedia dell' arte her an Verwechslungen und Täuschungen aller Art gewöhnt war. Dem Madrider Publikum war es verständ-

*) Siehe sein „Examen du Menteur“.

**) So z. B. ist es bei Alarcon richtig motivirt, dass D. Garcia von seinem Vater einen neuen Diener zugewiesen erhält, und dass sich dieser über die Lügen seines jungen Herrn, den er noch nicht kennt, entsetzt. In Corneille's Stück ist das Verhältniss zwischen Dorante und Cliton nicht so klar dargelegt. Cliton thut sehr erstaunt, wenn er seinen Herrn die Unwahrheit reden hört, und doch sollte er ihn schon kennen.

lich, wie zwei Mädchen durch kokettes Spiel mit der Mantille sich unkenntlich machen und einen Fremden täuschen können. Nach Paris übertragen, verlor dieses Spiel an Wahrheit und somit an Interesse.

Alarcon's Werk hat ebensoviel vom Intriguenstück, wie von der Charakterkomödie. Das Verdienst Corneille's ist es, in seiner Bearbeitung die letztere Seite besonders betont zu haben, denn darin liegt die Bedeutung des „Menteur“.

Es ist das erste französische Lustspiel, in welchem sich eine ernstliche Charakterstudie findet. Ein Lustspiel, dessen Personen nicht dem wirklichen Leben entnommen sind und nicht wahrhaftige Charaktere darstellen, kann wohl erheitern, aber auf literarische Bedeutung hat es keinen Anspruch. Der „Menteur“ zeigte den französischen Dichtern den Weg, den sie zu gehen hatten, und insofern gilt Corneille mit Recht als der Begründer des modernen französischen Lustspiels.

In dem Bestreben, vor allem den Charakter eines Lügners zu zeichnen, wich Corneille in der Schluss-Scene von dem Gang des Originals ab. Als Dorante (Garcia) seines Irrthums inne wird und erkennt, dass er Clarice für Lucrèce gehalten hat, will er sich abermals mit einer Lüge aus der Verlegenheit ziehen. Er habe Claricen nur den Hof gemacht, sagt er, weil er bemerkt habe, dass sie ihn foppen wolle. So bleibt allerdings Dorante seinem Charakter bis zum Ende getreu, aber der heitere Schluss des spanischen Stücks, wonach der Lügner zur Strafe für seine Unwahrheit eine Frau nehmen muss, die er nicht mag, geht verloren. Denn dem Corneille'schen Lügner erscheint die wirkliche Lucrèce, die er als Frau heimzuführen genöthigt wird, bereits liebenswerther als Clarice, um die er sich zuvor bemüht hat. So kann denn auch Cliton, der Diener, das spöttische Schlusswort an die Zuschauer richten:

> Ihr glaubtet, dass er sich nicht retten könnte.
> So lernt von ihm jetzt, wie man lügen muss *).

---

*) Le Menteur V. 7. 17 und 18:

> Vous autres qui doutiez s'il pourroit en sortir,
> Par un si rare exemple apprenez à mentir.

Das spanische Stück schliesst im Gegentheil mit einer Warnung vor der Lüge.

Der „Menteur“ zeichnet sich wieder durch seine Sprache aus. Wie Corneille schon in seinen früheren Lustspielen den Ton der feinen Gesellschaft hatte treffen wollen, so versucht er es jetzt wieder und mit noch besserem Erfolg. Eine grosse Anzahl heiterer und glücklicher Wendungen, die er seinem Stück eingefügt hat, zeigen aufs Neue, dass Corneille auch die Gabe des Humors besass. Eine sehr gelungene Scene ist z. B. die, in welcher Dorante auseinandersetzt, wie man prahlen müsse, um den Damen zu gefallen:

„Erringt man einer Dame Gunst so leicht,
Wenn man ihr zierlich sagt: Empfaht
Die Huldigung, die eure Schönheit heischt?
Ich kehrte jüngst erst von der hohen Schule,
Bedürft ihr Auskunft über die Gesetze?
Ich hab' das ganze Corpus Juris inne,
Die Institutionen, die Pandekten,
Und weiss was unsre Professoren lehrten!

Welch Ansehn kann uns solche Sprache geben!
Wie wird die stolzen Herzen sie erweichen!
Ein Paragraphenmann ist so galant!

Ganz anders führt man sich als Kriegsheld ein!
Das ist so schwer nicht, wie es scheint; man schneide
Ein grimmiges Gesicht, man fluche tüchtig,
Und lüge nur zur rechten Zeit; man werfe
Mit Worten um sich, die sie nicht verstehn:
Darin liegt das Geheimniss des Erfolgs.
Man nenne Lamboy, Gallas, Johann Wert,
Citire Orte mit barbar'schen Namen —
Je härter sie für's Ohr sind, desto besser —
Und rede nur von Linien und von Gräben,
Redouten, Schanzen, vorgeschobnen Werken;
Ob's passt, ob nicht, gleichviel: man imponirt,
Und was man ihnen vorlügt, wird bewundert.
Gar Mancher hat mit Hilfe solcher Suada
Sich zum bewährten Kriegsmann aufgeschwungen *).

---

*) Le Menteur I. 6. 14:
Oh! le beau compliment à charmer une dame,
De lui dire d'abord: J'apporte à vos beautés
Un coeur nouveau venu des universités;
Si vous avez besoin de lois et de rubriques,

Cliton wird durch die steigende Geschicklichkeit seines Herrn in der Kunst des Lügens überrascht und so zur Bewunderung hingerissen, dass er — einer alten, noch heute giltigen Schauspielertradition zufolge — nach einer besondern Meisterleistung im vierten Act seinem Herrn den Rockzipfel küsst*). Aber auch er ist reich an heitern und witzigen Einfällen. So sagt er einmal seinem Herrn:

Ihr seid gestopft mit Wahrheit jeder Art
Nur gebt ihr sie nicht von euch**).

Corneille hätte seine Natur verleugnet, wenn er seiner Sprache nicht auch stellenweise höhern Schwung gestattet hätte. So klingt ein Monolog Alcippe's, des eifersüchtigen Freunds, der sich von Dorante übervortheilt glaubt, ganz tragisch, und berühmt ist die Scene zwischen Dorante und seinem Vater Géronte. Der alte Herr ist seinem Sohn mit aller Liebe entgegengekommen, aber von diesem unwürdig betrogen worden. Dorante hat ihm eine lange Geschichte vorerzählt, wie er zu einer Heirat gezwungen worden sei, und spottet noch des greisen Mannes, der

---

Je sais le Code entier avec les Authentiques,
Le Digeste nouveau, le vieux, l'Infortiat,
Ce qu'en a dit Jason, Balde, Accurse, Alciat!
Qu'un si riche discours nous rend considérables!
Qu'on amollit par là de coeurs inexorables!
Qu'un homme à paragraphes est un joli galant!

On s'introduit bien mieux à titre de vaillant:
Tout le secret ne gît qu'en un peu de grimace,
A mentir à propos, jurer de bonne grâce,
Etaler force mots qu'elles n'entendent pas,
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert et Galas,
Nommer quelques châteaux de qui les noms barbares
Plus ils blessent l'oreille, et plus leur semblent rares,
Avoir toujours en bouche angles, lignes, fossés,
Vedette, contrescarpe, et travaux avancés:
Sans ordre et sans raison, n'importe, on les étonne;
On leur fait admirer les bayes qu'on leur donne,
Et tel, à la faveur d'un semblable débit,
Passe pour un homme illustre, et se met en crédit.

*) Le Menteur IV. 4.

**) Le Menteur IV. 3. 37:
Vous avez tout le corps bien plein de vérités,
Il n'en sort jamais une.

die Verheimlichung der Ehe verzeiht und nur den Wunsch hat, seine Schwiegertochter kennen zu lernen. Erst als Géronte von anderer Seite die Wahrheit erfährt, bäumt er sich auf und sein Unwille wird doppelt ergreifend. Der würdige Edelmann sieht sich durch das gemeine Laster seines Sohns entehrt. Mit blitzendem Auge und bebendem Mund tritt er Dorante gegenüber, und schleudert ihm die Frage in's Gesicht:

Seid Ihr ein Edelmann?

Dorante sucht mit schalem Witz abzulenken, aber der empörte Greis beruhigt sich nicht so leicht.

„Wer sich von Adel nennt, und lügt wie du,
Der lügt, wenn er es sagt, und war es nie!
Gibt es ein Laster, das gemeiner ist?
Das einen Mann, der in dem Cult der Ehre
Erzogen ward, mit schwärz'rem Flecken schändet?
Gibt's eine Schwäche, gibt es eine Handlung,
Die wahrhaft edlem Sinn verhasster wäre?
Ein jeder Widerspruch wird ja zum Schimpf,
Dem er nur mit Gefahr des Lebens trotzt,
Der ihm ein Schandmal auf die Stirne drückt,
Das er mit Blut nur wieder tilgen kann.*)

Wenn dann Dorante ihm die Wahrheit zu enthüllen verspricht, muss er sich sagen lassen:

Kennt deine Zunge denn die Wahrheit?

Der edle Zorn des Vaters müsste auf Dorante vernichtend wirken. Aber dieser hat nur ein wegwerfendes Wort für den ganzen Vorgang. So sehr seine Freunde auch seine sonstigen Vorzüge rühmen, wir können schwer an dieselben glauben, wenn wir sehen, wie völlig er jedes Verständniss für Moral

---

*) Le Menteur V. 3. 19:
Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais,
Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais.
Est-il vice plus bas, est-il tache plus noire,
Plus indigne d'un homme élevé pour la gloire?
Est-il quelque faiblesse, est-il quelque action
Dont un coeur vraiment noble ait plus d'aversion,
Puisqu'un seul démenti lui porte une infamie
Qu'il ne peut effacer, s'il n'expose sa vie,
Et si dedans le sang il ne lave l'affront
Qu'un si honteux outrage imprime sur son front?

und Pflicht eingebüsst hat. Das ist denn auch die Klippe, welche das sonst treffliche Werk gefährdet. Corneille suchte den Charakter Dorante's später durch die Bemerkung zu rechtfertigen, derselbe entwickle bei seinen Lügen so viel Geistesgegenwart und Anmuth, dass man ihm nicht gram sein könne, und gestehen müsse, ein Dummkopf könne wenigstens solchen Fehler nicht haben*). Das ist nur halb wahr; der Fehler, in den Dorante verfällt, ist gemein, und der Träger des Stücks kann uns deshalb nicht interessiren. Auch hat man mit Recht bemerkt, dass Dorante in so thörigter Weise, ohne jeden Grund und in den Tag hinein lügt, dass man bei ihm fast an eine Geisteskrankheit denken möchte. Die Schilderung eines seiner Sinne nicht Mächtigen gehört aber nicht mehr auf die Bühne. Trotz dieses Fehlers hat sich indessen der „Menteur" bis heute auf dem Repertoire des französischen Theaters erhalten. Der frische und männliche Geist, der es theilweise belebt, seine kernige, packende Sprache, der lebhafte Gang des Spiels und der Humor, der sich fast jung erhalten hat, sichern ihm immer noch den Beifall des Publikums.

Um jene Zeit, als Corneille durch den „Menteur" dem französischen Publikum zeigte, welch hohe Aufgabe man dem Lustspiel stellen müsse, begann ein junger Schauspieler, Poquelin, seine Künstlerwanderung durch die Provinz. Ein halbes Menschenalter sollte noch verstreichen, bevor derselbe nach Paris zurückkehrte, das französische Lustspiel durch seine unsterblichen Geisteswerke begründete und es zugleich auf eine seitdem nicht wieder erreichte Höhe führte.

Es liegt noch eine ziemlich lange Strecke zwischen dem „Menteur" und dem „Misanthrope"; aber wer vermöchte den Einfluss zu bestimmen, welchen Corneille's Lustspiel auf Molière ausgeübt? So wird eine Dichtung oft nicht allein durch den innern poetischen Werth, sondern auch durch die Epoche bedeutsam, in der sie erscheint.

Die Zeitgenossen waren des Lobes voll für das neue Lustspiel; begeisterte Freunde verglichen den Dichter mit Menander,

*) Siehe Corneille's „discours du poëme dramatique".

Plautus und Terenz*), und Corneille selbst spricht in dem Stück, das er folgen liess, der „Suite du Menteur" von dem Erfolg, den er mit seinem neuen Versuch auf dem Gebiet der Komödie errungen habe**). Der grosse Beifall, den der „Menteur" fand, ermuthigte den Dichter, eine Fortsetzung desselben unter dem einfachen Titel „La suite du Menteur" zu schreiben. Der Gedanke war nicht glücklich. Es ist immer eine missliche Sache, an eine schon abgeschlossene Composition wieder anzuknüpfen. Die Personen des ersten Werks haben in unserem Geist ihr bestimmtes Gepräge erhalten. Nach den Ausführungen des Dichters haben wir uns von ihnen ein festes Bild gemacht, das wir nur ungern sich verändern sehen. So steht Dorante als Prototyp eines lügenhaften Gecken vor uns; gleich einem Werk der Sculptur trägt dieser Charakter seine unveränderlichen Züge. Mit einem Male sollen wir die uns bekannte und vertraute Person in einer neuen Phase der Entwicklung sehen, auf die uns das erste Stück nicht vorbereitet hat. Dadurch unterscheidet sich die willkürliche Fortsetzung eines schon abgeschlossenen Stücks von den Schauspielen einer Trilogie. In der letzteren hat der Dichter von Anfang an seine Composition in grösserer Weise angelegt, und ein jeder Theil fügt sich harmonisch in das Ganze ein. Anders aber verhält es sich bei einer einfachen Wiederanknüpfung an ein gegebenes Stück. Die Personen desselben sollen uns wieder vorgeführt werden, aber sie dürfen sich nicht bloss wiederholen; sie sollen ein neues Interesse bieten, und der Verfasser sucht nach einer weiteren Entwicklung der gegebenen Charaktere. Und doch ist eine

---

*) Man vergleiche das lateinische Gedicht, das der Holländer Constantin Huyghens von Zuylichem an Corneille richtete, und das sich in der Ausgabe des „Menteur" von 1645 abgedruckt fand.

**) La Suite du Menteur I. 3. 46. Cliton erzählt dort seinem Herrn, man habe seine Abenteuer auf das Theater gebracht:

> La pièce a reussi quoique faible de style,
> Et d'un nouveau proverbe elle enrichit la ville,
> De sorte qu'aujourd'hui presque en tous les quartiers
> On dit quand quelqu'un ment, qu'il vient de Poitiers.

Und Voltaire erzählt in dem Commentar zu dieser Stelle, noch zu seiner Zeit habe man, wenn Jemand bei Tisch zu sehr renommirte, dem Diener zugerufen: „Cliton, donnez à boire à votre maître."

solche in den meisten Fällen kaum möglich. Wie soll z. B. der Lügner in einem zweiten Stück dargestellt werden? Abermals in Verlegenheiten, in die er durch seine Schuld geräth? Dann hätte man keine Fortsetzung, nur eine Variante des ersten Stücks. Das mochte auch Corneille denken, und so suchte er ihn als gebessert zu schildern. Dorante soll sich in der „Suite“ als Ehrenmann rehabilitiren, aber da ist er eben nicht mehr der alte Dorante. Wir finden nur ein neues Lustspiel, dessen Personen zufällig dieselben Namen tragen, wie die Personen des vorhergehenden Stücks.

Um eine Fortsetzung zum „Menteur“ zu geben, wählte Corneille wieder ein spanisches Lustspiel, das er in seiner Weise bearbeitete. Diesmal benutzte er eine Dichtung von Lope de Vega, „Amar sin saber á quien“ (Lieben ohne zu wissen, wen?). Er änderte die spanischen Namen, fügte eine Menge Anspielungen auf sein früheres Stück ein, und glaubte dadurch das Interesse des Publikums für seine Personen zu steigern.

Wir treffen Dorante in einem Kerker zu Lyon und hören, dass er Lucrèce, die ihm am Schluss des „Menteur“ als Braut aufgezwungen wurde, nicht geheiratet hat. Am Tag vor der Hochzeit ist er geflohen, hat dabei die ganze Mitgift seiner Braut geraubt, und sich zwei Jahre in Italien herumgetrieben. Während dieser Zeit ist sein braver Vater gestorben und Dorante hat sich endlich auf die Heimreise begeben, um seine Erbschaft anzutreten. In der Nähe von Lyon war er Zeuge eines erbitterten Zweikampfs; er eilte mit gezogenem Degen auf die Kämpfer los, um sie zu trennen, und kam gerade recht, um einen derselben sterbend zusammensinken zu sehen. Während er aber vom Pferd sprang, dem Verwundeten zu helfen, schwang sich der Mörder auf das Thier und sprengte davon. Die herbeieilende Wache fand Dorante mit entblösstem Degen, blutbespritzt, allein, neben einer Leiche und schleppte ihn als Mörder in das Gefängniss.

So zeigt sich uns Dorante Anfangs nicht im besten Licht. Seine Flucht mit dem Vermögen des von ihm verlassenen Mädchens macht ihn sogar widerwärtig. Um so mehr erstaunt man, ihn, nachdem er von seinem Wortbruch, seinem Diebstahl und andern Abenteuern erzählt hat, als tüchtigen Menschen zu finden. Denn in dem weitern Stück haben wir es mit dem Helden des

spanischen Lustspiels zu thun, der hochherzig und ritterlich handelt. Der wirkliche Gegner des Gefallenen, Cléandre, wird ebenfalls verhaftet und mit Dorante confrontirt. Der letztere erkennt ihn zwar augenblicklich wieder, erklärt aber mit Bestimmtheit, dass derselbe dem Mann, den er habe fliehen sehen, durchaus nicht gleiche. Cléandre ist für diese grossmüthige Aussage, die den Verdacht gegen Dorante doch nur bestärken kann, dankbar; mehr aber noch seine Schwester Mélisse, die dem Gefangenen ihr Herz schenkt, noch ehe sie ihn kennt. Sie sendet ihm durch ihre Zofe Geld, Süssigkeiten und einen zärtlichen Brief. So entspinnt sich ein Liebesverhältniss zwischen den zwei jungen Leuten, die sich gar nicht kennen. Darauf bezieht sich denn auch der Titel des spanischen Stücks. Mélisse kommt später verkleidet in das Gefängniss; ihre Verbindungen haben ihr die Pforten geöffnet, und die Scene, in der sie sich endlich entdeckt und ihre Neigung offen eingesteht, ist reizend und lebhaft geführt. Ein andrer Freund Dorante's, Philiste, bewirkt unterdessen die Freilassung des Gefangenen; die weitere Untersuchung hat seine Unschuld ergeben. Allein nun stellt es sich heraus, dass Philiste ebenfalls um die schöne Mélisse wirbt, und Dorante hält sich für verpflichtet, zurückzutreten. Der Wettstreit der beiden, von welchen jeder den andern an Opfermuth übertreffen will, endigt mit dem glücklichen Bund Dorante's und Mélissens. Lope's Stück ist ein schönes, vornehm heitres Spiel, eins der vielen Mantel- und Degenstücke, deren Hauptreiz in den überraschenden Verwicklungen und in der geistvollen und anmuthigen Sprache liegen. Diesen Charakter bewahrte auch Corneille's Bearbeitung. Allein sie war insofern ein Rückschritt, als sie ihr Augenmerk weniger auf die Zeichnung der Charaktere legte, und sie enttäuschte das Publikum, das eine wirkliche Fortsetzung des „Menteur“ erwartet hatte. Die „Suite du Menteur“ ist deshalb doch an Schönheiten und interessanten Scenen reich. Noch im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts versuchte der durch seine Lustspiele bekannte Dichter Andrieux zweimal, freilich erfolglos, das Stück zu bearbeiten und es, so verjüngt, dem Repertoire des französischen Theaters dauernd einzubürgern.

Nach zwei Lustspielen kehrte Corneille wieder zur Tragödie zurück, und als ob er sich dafür entschädigen wollte, dass er die volltönende Sprache der Tragik so lang vernachlässigt hatte, wählte er nun einen Stoff, der an Grausen seines Gleichen suchte. So entstand „Rodogune". Das Stück gehört zu den bekanntesten Dichtungen Corneille's; es bietet zumal den Schauspielerinnen dankbare Aufgaben in der Darstellung der zwei leidenschaftlichen Frauen, die sich in der Tragödie feindlich gegenüberstehen. Aber wenn „Rodogune" sich als bühnenkräftig erwies, so ist sie doch durch eine weite Kluft von den frühern Meisterwerken Corneille's geschieden. Es fehlt ihr nicht an Kraft und finstrer Leidenschaft, aber statt der lebendigen Empfindung bietet sie häufig frostige Declamation. Statt fortschreitender und spannender Handlung zeigen die ersten vier Acte ein ermüdendes Schwanken in ein und derselben Situation, und erst der letzte Aufzug bringt in überstürzender Hast Fortschritt und Lösung. Der Tragödie liegt eine Erzählung des Appianus Alexandrinus zu Grunde*); doch hat sich der Dichter, wie dies sein Recht war, grosse Freiheit in der Bearbeitung seines Stoffs erlaubt. Es ist schwer, sich das Verhältniss der einzelnen Personen zu einander klar zu machen, und schon deshalb erkaltet das Interesse an den Vorgängen. Cleopatra, Königin von Syrien, ist eine herrschsüchtige leidenschaftliche Frau. In früherer Zeit war ihr Gemal, Nicanor, in die Hände der Parther gefallen, und hatte nach längerer Gefangenschaft versprochen, Rodogune, die Schwester des Partherkönigs, zu heiraten. Daraufhin war er freigelassen worden und mit seiner jungen Braut der Heimat zugezogen. Cleopatra hatte sich unterdessen an die Herrschaft gewöhnt, und war nicht gewillt, einer Nebenbuhlerin zu weichen. In wilder Eifersucht stellte sie sich an die Spitze einer Schaar von Bewaffneten, überfiel den heimkehrenden Nicanor und tödtete ihn mit eigner Hand. Rodogune, die ihr Land verlassen hatte, um einen Thron zu besteigen, fiel in die Hände ihrer Feindin und ihre Gefangenschaft war schwer. Darüber entbrannte ein neuer Krieg mit den Parthern, die bis Seleucia, der Hauptstadt von Syrien, vordrangen.

---

*) Appianus Alexandrinus, Syrische Kriege. Cap. 67—69.

Cleopatra wurde zum Frieden gezwungen und musste versprechen, die Herrschaft an einen ihrer Söhne abzutreten, dem mit der Krone auch die Hand Rodogune's zufallen sollte. Cleopatra hat aus ihrer Ehe mit Nicanor zwei Söhne, Zwillinge, die sie bis zu diesem letzten Friedensschluss in Egypten hat erziehen lassen. Niemand weiss, wer von ihnen, ob Seleucus oder Antiochus das Recht der Nachfolge hat. Die Königin hat sich vorbehalten, den Erstgebornen in dem ihr passend scheinenden Moment zu nennen, und hofft durch diese Ungewissheit den Gehorsam ihrer Söhne zu erzwingen.

Dies ist die Lage in Seleucia beim Beginn des Stücks. Die beiden Frauen, Cleopatra und Rodogune, hassen einander mit tödtlichem Grimm. Sie sind beide stolz, kühn, blutgierig. Eine jede sinnt auf den Tod der Feindin, und will sich der Prinzen als der Werkzeuge ihrer Rache bedienen. Darum erklärt Cleopatra ihren Söhnen, sie werde den auf den Thron erheben, der ihr das Haupt Rodogune's bringe, und Rodogune, die von beiden Prinzen geliebt wird, erklärt ihrerseits nur den zu lieben, der es wage, die Mutter zu tödten, und den Mord des Vaters zu rächen.

Die Prinzen sehen sich somit vor einer hübschen Alternative. Sie stehen zwischen zwei Furien, ohne irgend welche Thatkraft aufzuweisen. Ihre brüderliche Liebe ist musterhaft; ein jeder will dem andern seine Ansprüche auf Krone und Macht abtreten. Gegenüber den finstern Forderungen der beiden Frauen sind sie aber völlig rathlos. Sie verweigern zwar die Thaten, die ihnen zugemuthet werden, aber weiter gehen sie nicht. Sie weinen und klagen, vermögen jedoch nicht, sich zu einer entschlossenen Handlung aufzuraffen. Lessing findet den Eindruck, den sie machen, fast komisch, denn er sagt: „Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere todtschlagen; so stehen sie beide und sperren das Maul auf, und wissen nicht, was sie thun sollen, und das ist eben das Schöne daran*).“ In dieser Armseligkeit der beiden Prinzen liegt indessen

---

*) Lessing, Dramaturgie, 31. Stück.

nicht die einzige Schwäche der Tragödie. Cleopatra erkennt bald, welche Neigung ihre Söhne beseelt, und ihre Eifersucht wird zur blinden Wuth. Bevor sie zugibt, dass ihre Nebenbuhlerin den Thron besteigt, den sie verlassen muss, mögen lieber ihre Söhne sterben! Mit diesem blutigen Gedanken rüstet sie sich zur Rache. Sie erklärt Antiochus für den ältesten, übergibt ihm die Herrschaft und bereitet das Fest seiner Hochzeit mit Rodogune. Kurz vor der feierlichen Vermählung des jungen Königs erschiesst sie mit eigner Hand Seleucus, dann reicht sie dem neuen Königspaar nach alter Sitte einen Trunk. Er enthält ein schnellwirkendes Gift; aber in dem Augenblick, da Antiochus den Becher an die Lippen setzt, erhält er die Nachricht, dass Seleucus sterbend im Park des Schlosses gefunden worden sei. Der unglückliche Prinz habe erklärt, er sei von einer ihm theuern Hand ermordet worden, aber den Namen zu nennen, sei er durch den Tod verhindert worden. Seleucus kann mit seinem Wort nur Cleopatra oder Rodogune gemeint haben. Die beiden Frauen beschuldigen denn auch einander in wenig gewinnender Weise; Antiochus denkt nicht an strenge Untersuchung, sondern ist gleich bereit sich selbst zu tödten, da sein Leben doch für alle Zeiten durch den furchtbaren Verdacht, den er gegen Mutter und Gemalin hegen müsse, vergiftet sei. Seine Umgebung hält ihn vom Selbstmord zurück, und Antiochus entschliesst sich, weiter zu leben, so lang es der unbekannten Mörderin gefalle. Zum zweitenmal nimmt er den Becher aus Cleopatra's Hand, aber nun fällt ihm Rodogune in den Arm, denn sie fürchtet Gift, und Cleopatra wagt einen letzten verzweifelten Schritt. Das königliche Paar sicher zu machen, trinkt sie zuerst. Mag sie selbst auch sterben, wenn nur die Verhassten mit ihr erliegen. Aber Antiochus richtet noch einige Worte der Entschuldigung an sie, bevor er den Becher an die Lippen setzt, und diese Verzögerung rettet ihn. Das Gift wirkt in Cleopatra so schnell, dass ihre Unthat klar wird. Sterbend flucht sie dem Sohn und dessen Geschlecht:

> Der Himmel nehme euch als Opfer hin,
> Und räche meine Frevel noch an euch!
> Nur Schrecken, Zwietracht, wilde Eifersucht

Erwachse euch aus eurem Ehebund!
Und um das Unglück noch nach Wunsch zu krönen,
Werd' euch ein Sohn, der mir in allem gleicht*).

Lessing hat sich in der „Hamburger Dramaturgie" ausführlich mit „Rodogune" beschäftigt, und er betont dort, dass das dramatische Genie sich nur mit Begebenheiten, die in einander gegründet seien, nur mit Ketten von Ursachen und Wirkungen beschäftige. Und gerade diese Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit in der Entwicklung vermisst er in „Rodogune". Nichts entwickle sich darin auf natürliche Weise, und Cleopatra sei ein Monstrum, das sich in den unsinnigsten Bravaden des Lasters ergehe**). „Der grösste Bösewicht", sagt er, „weiss sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, dass das Laster, welches er begeht, kein so grosses Laster sei, oder dass ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, dass er sich des Lasters als Laster rühmt, und der Dichter ist äusserst zu tadeln, der aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen lässt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse, als auf das Böse gehen könnten" ***).

---

*) Rodogune V. 4. 217:
Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes!
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie et que confusion.
Et pour souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble!

**) Dramaturgie, 29. Stück.

***) Dramaturgie, 30. Stück. Vortrefflich hat Sainte-Beuve in seinen „Nouveaux lundis" VII. p. 216 über Lessing's Urtheil gesprochen. Er sagt: „Nous récusons volontiers les étrangers, comme si, du côté de l'art, ils n'étaient pas, à certain degré, nos juges..... Il y a un tribunal européen, après tout. Ainsi sur Corneille: certes il mérite pour nous le nom de grand; mais, lorsqu'il arrive, couronné de ce titre, aux yeux des Allemands,- par exemple, lorsqu'un éminent critique, Lessing, s'attendant à trouver en lui, sur la foi de sa renommée, quelqu'un de rude, mais de sublime et de simple, vient à l'ouvrir à une page d'avance indiquée, que trouve-t-il? Il prend Rodogune, la pièce dont Corneille se faisait le plus d'honneur: il l'accepte pour le chef-d'oeuvre du poëte, et l'analysant, la disséquant sans pitié, Dieu sait ce qu'il en pense et ce qu'il en dit! ce n'est pas à nous de le répéter. Lessing a raison, et il a tort. Il a raison, cherchant un génie simple et sublime qu'on lui a vanté, de s'étonner

Dem gegenüber könnte man an Shakespeare's „Richard III.“ erinnern, der ganz offen erklärt, er sei „gewillt, ein Bösewicht zu werden“, oder an Jago, der sich brüstet:

„— — — — aus Höll und Nacht
Sei diese Unthat an das Licht gebracht.“

Eine solche unmenschliche Bosheit, wie sie Cleopatra zeigt, erscheint indessen bei einer Frau besonders unerträglich. Das hätte Lessing vielleicht hervorheben sollen. Cleopatra ist eine herrschsüchtige, kräftige, ja gross angelegte Natur, wie Richard. Aber sie wird zur Mörderin ihrer Kinder, und das ohne innern Kampf, ohne irgend eine Regung mütterlichen Gefühls. Selbst Medea, das furchtbarste Weib, das je von der tragischen Muse geschildert worden ist, tödtet ihre Knaben erst nach gewaltsamem innern Kampf, und in einem Anfall von Wuth. Cleopatra tobt allerdings fortwährend, aber sie verräth durch keine Zuckung des Herzens, dass auch nur eine Spur menschlicher Empfindung in ihr lebt, und darum erschüttert sie nicht, sie empört. Diesen widrigen Eindruck zu erhöhen, steht ihr in Rodogune eine Feindin gegenüber, die von dem Geliebten den Mord der Mutter verlangt, und die wir noch dazu als eine edle heroische Prinzessin mit zartem Gefühl bewundern sollen.

Selbst in der Sprache erreichte Corneille diesmal nicht die gleiche Höhe. Neben einzelnen Stellen, die seine ganze Kraft und den Glanz seiner Diction aufweisen, finden sich dunkle Verse, nachlässige Constructionen und ein declamatorischer Ton. Sollten die Sorgen für die zunehmende Familie, die gesteigerten Anforderungen des Lebens seinen Sinn bedrängt und den Schwung seines Geistes gelähmt haben?*)

---

de ne rencontrer qu'un bel esprit compliqué, recherché, enflé, fastueux. Il a tort, car les beautés de Corneille, celles qui ravissent, qui enlèvent et qui font passer sur tous ses défauts, il ne les sent pas, et elles sont véritablement autre part que dans cette pièce ingénieusement monstrueuse qu'il a choisie en exemple. Il y a donc malentendu“.

*) Im Vorübergehen sei erwähnt, dass ein wenig bekannter Dichter, Gabriel Gilbert, im Jahr 1644, wenige Monate vor Corneille's „Rodogune“ eine Tragödie gleichen Namens aufführen liess. Gilbert muss von dem Corneille'schen Werk Kenntniss gehabt haben, denn die ersten vier Acte sind ein schlechtes Plagiat desselben, der fünfte Act ist dagegen ein mattes Product seiner eignen Muse, da ihm der letzte Act Corneille's wahrscheinlich unbekannt geblieben war.

Von „Rodogune“ ab können wir eine neue Manier in Corneille's dramatischer Composition erblicken. Er legte von nun an mehr Gewicht auf die Situation, und statt an die Zeichnung der Charaktere zu denken, suchte er hauptsächlich durch seltsame Verwicklungen und überraschende Lösungen zu wirken. Seine Schauspiele wurden complicirter; nicht in der äussern Form, welche die gleiche blieb, sondern in den künstlich ausgesonnenen Verhältnissen der einzelnen Personen zu einander. Es bedarf oft der grössten Aufmerksamkeit, will man verstehen, um was es sich in seinen folgenden Stücken handelt.

Damit schlug Corneille die Bahn ein, welche die dramatischen Dichter seiner Zeit, ihm folgend, mit Vorliebe wandelten, die Bahn der sogenannten romanesken Tragödie. Die Schwierigkeiten derselben sind nicht so gross, die augenblickliche Wirkung ist leichter zu erreichen. Aber der Werth dieser Werke ist zweifelhaft, und keine der spätern Dichtungen Corneille's hat je wieder, auch nur annähernd, die Bedeutung des „Cid“ oder des „Cinna“ erreicht. Der grosse Beifall des Publikums, dessen sich Corneille noch oft zu erfreuen hatte, darf uns darüber nicht täuschen.

Auf „Rodogune“ folgte eine neue Märtyrertragödie „Theodora“, zu der Corneille den Stoff in einer Schrift des heiligen Ambrosius gefunden hatte*). Theodora ist eine jener heroischen Christenseelen, wie Polyeucte, die kein höheres Glück träumen, als gemartert und getödtet zu werden, um die Heiligkeit ihres Glaubens und ihre eigne Seelenstärke zu bekunden. Theodora hat solche Eile mit ihrem Tod, dass sie Valens, den römischen Statthalter von Syrien, anfleht, er möge die glückliche Stunde ihrer Marter beschleunigen**).

Valens will ihr den Gefallen nicht thun. Er will sie empfindlicher strafen und schickt sie in ein berüchtigtes Haus, wo sie den Insulten einer gemeinen Menge ausgesetzt ist. Doch ein treuer Freund bewahrt sie vor der Schande und verhilft ihr zu einer anständigen Hinrichtung.

---

*) De virginibus. lib. II.

**) Théodore II. 5. 21:

Hâtez, hâtez ces heureux châtiments,
Qui feront mes plaisirs et vos contentements.

Die Idee des Stücks ist so undramatisch wie möglich. Die heikle Geschichte, welche Corneille darin bearbeitete, war am wenigsten zur Darstellung auf der Bühne geeignet. Trotz aller Vorsicht, mit der er sein Thema behandelte, um nicht anzustossen, konnte er das Drama nicht retten. Es missfiel und verschwand nach wenig Aufführungen von dem Repertoire.

Im Winter 1646 auf 1647, um die Jahreswende, trat Corneille mit seinem „Héraclius" auf, einem Drama, das eine Episode aus der Geschichte der byzantinischen Kaiser behandelt.

Die Fabel des Stücks ist wiederum so verwickelt, dass Corneille selbst meinte, man müsse es mehrmals aufführen sehen, wenn man es ganz verstehen wolle*). Damit hat er sich selbst sein Urtheil gesprochen. Sein „Héraclius" mag bedeutende Schönheiten im Einzelnen haben, und der Charakter der Pulchérie hat in der That etwas von dem Geist der grossen Heroinen Corneille's, ein wahrhaft dramatisches Werk ist diese Dichtung nicht. Ein echtes Drama muss uns packen, mitfortreissen, muss uns spannen und erregen. Wenn wir aber Mühe haben über die Personen in's Klare zu kommen, und froh sind, überhaupt nur einmal zu begreifen, wer dieselben sind und was sie wollen, so kann von dramatischer Wirkung nicht die Rede sein. Kaiser Phocas hat sich durch ein schweres Verbrechen des Throns von Byzanz bemächtigt. Er hat seinen Vorgänger, Kaiser Mauritius, mit seiner ganzen Familie ermorden lassen. Ihm zur Seite steht sein Sohn Martian, der ihm in jeder Hinsicht unähnlich, ein Bild aller ritterlichen Tugenden ist. Dessen Freund wiederum ist der tapfre Léonce. Nun verbreitet sich das Gerücht, dass Héraclius, ein Sohn des Mauritius, noch am Leben sei. Als solcher wird Léonce entdeckt und soll sterben. Aber Martian beansprucht plötzlich auch die Ehre, Héraclius zu sein. Es heisst, Léontine, eine edle Frau,

---

*) Siehe die Kritik, die Corneille seinem Stück vorgesetzt hat. Boileau hatte Recht, wenn er, auf Héraclius anspielend, in seiner Art Poétique III. v. 29 sagte:

> Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,
> De ce qu'il veut d'abord ne sait pas m'informer,
> Et qui débrouillant mal une pénible intrigue,
> D'un divertissement me fait une fatigue.

habe vor Jahren ihr eigenes Söhnchen geopfert, um Héraclius zu retten, und dann des Kaisers Phocas gleichaltrigen Knaben als ihren Sohn erzogen, während Héraclius als kaiserlicher Prinz aufgewachsen sei. Daraus entsteht ein solches Gewirr von Verwechslungen, schwierigen Situationen und grossmüthigen Handlungen, dass man in der That Mühe hat, sich zurecht zu finden. Zum Schluss wird Phocas ermordet, Martian-Héraclius Kaiser. Er vermält sich mit Léontine's Tochter, während Léonce, der wahre Martian, die Schwester des Héraclius heimführt.

Calderon hat in seinem Stück „En esta vida todo es verdad y todo mentira" („In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge") dieselbe Geschichte behandelt, freilich in ganz anderer Weise. Aber einige Verse, die sich darin finden, erinnern an Corneille's Drama, und die Frage drängte sich auf, welches Dichters Werk das ältere sei. Bei der völligen Verschiedenheit der beiden Stücke kommt freilich wenig auf die Entscheidung an; doch scheint es nach den neusten Studien wahrscheinlicher, dass Corneille sein Drama frei erfunden hat, und dass Calderon von demselben angeregt wurde, sein phantastisch-romantisches Stück zu schreiben*).

Zehn Jahre waren nun verflossen, seitdem die Akademie ihr Gutachten über den „Cid" abgegeben hatte. Der Kampf, der die Gemüther so sehr erbittert hatte, war längst beigelegt, und Corneille stand unbestritten an der Spitze der dramatischen Dichter. Rotrou, der ihm auch in den bösen Tagen treu geblieben war, hatte keinen Widerspruch zu fürchten, als er ihn um jene Zeit von der Bühne herab verherrlichte. In seiner Tragödie „Saint-Genest" (1646) befragt der Kaiser Diocletian den Schau-

---

*) Vergl. die Notice zu Héraclius in der Ausgabe Corneille's von Marty-Laveaux (Collection des Grands Ecrivains de la France) V. 115 ff. und ebendaselbst p. 134 den Brief des Herrn Viguier an M. Marty-Laveaux. Der Hauptvertheidiger der gegentheiligen Ansicht ist nach dem Vorgang Voltaire's neuerdings Ad. Fr. v. Schack in seiner Geschichte des spanischen Theaters. Jedenfalls kann keine Ausgabe des Calderon'schen Stücks vor 1664 nachgewiesen werden, und Corneille's Versicherung, dass sein Drama eine Originaldichtung sei, muss bei seinem Charakter genügen. (Examen: „Cette tragédie a encore plus d'effort d'invention que celle de Rodogune".)

spieler Genest über den Stand der neueren Literatur und dieser antwortet, nach einigen Ausdrücken unbegrenzter Bewunderung für die Alten, mit den folgenden Versen, die eine deutliche Anspielung auf Corneille enthalten:

Die neusten Werke, die Rom's wahrhaft würdig,
Die höchsten Schöpfungen des grossen Mannes,
Der sich durch seine selt'nen Geistesthaten
Auf dem Theater hohen Ruhm erwarb,
Und dessen Kunst auch seinem Ruf entspricht,
Sind nach Pompejus und August benannt.
Die hehren Dichtungen, in welchen er
Mit Meisterhand den röm'schen Geist gezeichnet,
Sind unsres Volkes Lust, der Bühne Stütze,
Und ihre Schönheit wird auch euch entzücken*).

Nur die Akademie schien sich dem allgemeinen Urtheil gegenüber noch spröde zurückzuhalten. Der Tod hatte in der letzten Zeit mehrere ihrer Mitglieder hinweggerafft, und man sollte erwarten, dass bei der Wahl ihrer Nachfolger sich die Stimmen auf Corneille hätten vereinigen müssen. Doch dem war nicht so. Die erlauchte Gesellschaft zog mehrmals andere, unbedeutende Männer vor. Allerdings stand der Wahl Corneille's ein Hinderniss in den Statuten der Gesellschaft entgegen, welche verlangten, dass die Akademie nur solche Mitglieder aufnehmen dürfe, welche ihren Wohnsitz in Paris hätten. Nun hatte man allerdings bei Balzac vor Jahren eine Ausnahme gemacht; allein eine einfache Hinweisung auf diese Bestimmung musste es selbst den Anhängern Corneille's schwer machen, ihm ihre Stimme zu geben. Principiell war die Mehrheit jedenfalls nicht gegen ihn eingenommen, denn es genügte ein Brief des Dichters, in welchem er

---

*) Rotrou, „Le véritable Saint-Genest" I. 4. v.
Nos plus nouveaux sujets, les plus dignes de Rome,
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme,
A qui les rares fruits que la muse produit
Ont acquis dans la scène un légitime bruit,
Et de qui certes l'art comme l'estime est juste,
Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste.
Ces poëmes sans prix où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre,
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

versprach, künftig einen Theil des Jahrs in Paris zu wohnen, um alsbald seine Wahl zu sichern. So wurde er am 22. Januar 1647 in die Akademie berufen. Die feierliche Rede, mit der er der Sitte gemäss sich in der Gesellschaft einführen musste, überrascht durch den Schwulst, der die innere Leere nicht verdecken kann. Dass er seitdem längeren Aufenthalt in Paris genommen, wie er in Aussicht gestellt hatte, ist nirgends zu ersehen*).

Aus Italien drang um jene Zeit eine neue Gattung dramatischen Spiels nach Frankreich herüber. Wie man den Glanz der Poesie durch äussere Ausstattung, prachtvolle Decorationen und überraschende Maschinerien zu erhöhen suchte, so sollte nun auch die Musik zu dem Reiz der Vorstellungen beitragen. Man erfand das „Schauspiel mit Musik und Gesang“, aus dem sich bald in rascher Entfaltung die moderne Oper bildete. Im Jahr 1640 hatte man zum erstenmal in Paris ein solches Werk, „Le mariage d'Orphée et d'Eurydice“ zur Aufführung gebracht und andere Stücke dieser Art folgten. Für den Carneval des Jahrs 1648 wurde Corneille von Seiten des Hofs beauftragt, ein ähnliches Stück zu schreiben. Er erhielt dafür zum Voraus die Summe von zweitausend vierhundert Livres, und so entstand seine „Androméda“, zu der die Musik von dem durch seine abenteuerlichen Kreuz- und Querzüge bekannten Virtuosen Dassoucy geliefert wurde. „Androméda“ ist ein Zauber- und Spektakelstück, in welchem die Götterwelt vom Olymp herabsteigt, um an den Vorgängen unter den Menschen theilzunehmen. Das grösste Aufsehen machte indessen der Ritt des Perseus, der auf dem Pegasus durch die Lüfte schwebte. Die Ausstattung, welche der Italiener Torelli geleitet hatte, war nach Angabe der Zeitgenossen überaus prachtvoll. Doch kam das Stück nicht vor dem Jahr 1650 zur Aufführung, da zuerst eine Krankheit des jungen Königs und dann die trüben politischen Verhältnisse den Gedanken an Hoffeste verscheucht hatten.

*) In die Zeit nach seiner Wahl in die Akademie fällt ein Gedicht Corneille's, „La poésie à la peinture“, in dem auch Chapelain gepriesen wird. Das Jahrhundert habe nur einen Mäcen und nur einen Virgil. Chapelain scheint also der Berufung des Dichters nicht entgegen gewesen zu sein.

Die Unruhen der Fronde begannen. Paris besonders litt unter den Wirren. Da es auf der Seite der Frondeurs gegen Mazarin und die Regentin stand, sich sogar mit Waffengewalt gegen die Regierung erhob und eine Belagerung aushielt, mussten alle Interessen der Kunst schweigen. Die Theater siechten und schlossen endlich; die Schauspieler trugen Waffen und traten in die Reihen der Kämpfer ein. In den Mazarinaden wird u. a. Jodelet, ein bekannter Komiker, als Führer einer martialischen Schaar geschildert. Corneille verbrachte diese Zeit wohl in der Stille zu Rouen und bereitete weitere Dramen vor. Obwohl er sich, so viel wir wissen, niemals thätig in die Politik mischte, gehörte er doch zur königlichen Partei in seiner Vaterstadt. Wenigstens ist diese Haltung Corneille's wahrscheinlich; denn wir lesen, dass er im Jahr 1650 auf königlichen Befehl an Stelle eines Anhängers der Fronde zum Procureur der „Etats de Normandie" ernannt wurde. Die Gunst der Königin-Regentin, die ihm seit dem „Cid" sicher war, wirkte wohl auch hier entscheidend mit. Als freilich nach einem Jahr Longueville, der Hauptfrondeur in der Normandie, seinen Frieden mit der Regierung schloss, wurde Corneille geopfert und der frühere Procureur wieder in seine Stelle eingesetzt.

Kaum war die Ruhe in etwas hergestellt, als Corneille ein neues Werk in Paris aufführen liess. „Don Sanche d'Aragon" wurde entweder zu Ende 1649 oder in den ersten Tagen des Jahrs 1650 dargestellt, und fand Anfangs grossen Beifall. Corneille nannte sein Stück eine „heroische Komödie", um schon durch diese Bezeichnung anzudeuten, dass er es wieder mit einer neuen Gattung versuchen wollte. Wir würden seine Dichtung heute als ein „romantisches Schauspiel" bezeichnen. Diesmal hatte Corneille sein Drama wieder nach Spanien verlegt, um seiner Vorliebe für eine ritterliche romantische Welt einen grösseren Spielraum zu gewähren. In „Don Sanche" finden wir die Geschichte eines grossherzigen Ritters, Carlos, der Wunder der Tapferkeit verrichtet hat, und an dem Hof der Königin Isabella von Castilien in hohem Ansehen steht. Er ist der Sohn eines armen Fischers von Aragon, aber er schämt sich seiner dunklen Herkunft und deckt sie mit dem Schleier des Geheimnisses. Isabella,

die ihm im Stillen ihr Herz geschenkt hat, überhäuft ihn mit Ehren, um ihn für die verächtliche Behandlung, die er von Seiten der Granden ihres Lands erleidet, zu entschädigen. Auch Elvira, die einzige Tochter des aus seinem Reich vertriebenen Königs von Aragon, sieht ihn gern. Keine der beiden hohen Frauen, die gedrängt werden, einen Gatten zu wählen, wagt jedoch, Carlos auf den Thron zu berufen. Sie würden sich selbst durch solche Wahl entehren. Zum Glück für alle kommt ein Geheimniss zu Tage, wonach Carlos nicht der Sohn jenes Fischers, sondern der Bruder Elvirens, der Sohn des inzwischen verstorbenen Königs von Aragon ist. Ihn vor den Nachstellungen der Feinde sicher zu stellen, hat ein treuer Höfling den Knaben gleich nach seiner Geburt in Sicherheit gebracht und ihn in der Stille erziehen lassen. So besteigt Carlos als Don Sanche von Aragon den Thron und seine Vermälung mit Isabella führt zur glücklichen Vereinigung der beiden Länder.

Corneille entfaltete in dieser „heroischen Komödie", deren Held keine geschichtliche Figur ist, einen Theil seiner alten Kraft; die schöne Dichtung hat etwas von dem Feuer des „Cid" in sich. Dort wie hier ist es ein Jüngling adligen Gemüths, der unsere Theilnahme gewinnt. Allein der gesuchte chevaleresk - galante Ton, der im „Cid" nur Beigabe im Geschmack der Zeit war, herrscht in „Don Sanche" so sehr vor, dass er jedes natürliche Gefühl zu verdrängen droht. Es fehlt diesem Drama an der höheren belebenden Idee, an dem Gehalt, der es für die späteren Geschlechter lebendig erhalten hätte.

„Don Sanche" gefiel, aber nicht lange. Das Stück verschwand bald vom Repertoire und wurde während vieler Jahre nicht mehr in Paris gegeben. Corneille schrieb dies einem besonderen Missgeschick zu. „Don Sanche" habe an hoher Stelle nicht gefallen, sagte er, und müsse sich begnügen, in der Provinz bewundert zu werden*). Die Stelle ist dunkel. Manche, wie z. B. Voltaire

*) Siehe das „Examen" zu „Don Sanche". Darin sagt Corneille: „Une disgrâce particulière fit avorter toute sa bonne fortune. Le refus d'un illustre suffrage dissipa les applaudissements que le public lui avoit donnés trop libéralement, et anéantit si bien tous les arrêts que Paris et le reste de la cour avoient prononcés en sa faveur, qu'au bout de quelque temps elle se trouva reléguée dans les provinces, où elle conserve encore son premier lustre."

und Guizot, glauben diese Worte auf Condé deuten zu sollen, der in seinem Stolz missbilligt habe, dass ein armer Fischerssohn sich so edel zeige. Allein da Carlos sich später als Prinz von Geblüt enthüllt, konnte selbst der hochmüthigste Aristokrat nichts mehr gegen seinen Heldencharakter einwenden. Viel eher, scheint uns, mochte sich der meuterische Prinz, der gegen die Königin-Regentin focht, von jenen Stellen des Dramas beleidigt fühlen, in welchen von dem Usurpator Don Garcie gesprochen wird, der die rechtmässige Königin von Aragon verdrängt hat. Gleich die erste Scene konnte ihm als eine Anspielung erscheinen; dort sagt Doña Léonor, die vertriebene Königin von Aragon, zu ihrer Tochter:

Nach so viel Unglück sendet uns der Himmel
Doch endlich wieder eine Freudenbotschaft.
Ganz Aragon hat sich für uns erhoben,
Die Beute dem Tyrannen abgejagt,
Die Schmach der Knechtschaft endlich abgeschüttelt,
Und seiner Fürstin will es wieder huld'gen *).

Andre wollen aus Corneille's Bemerkung auf die Gegnerschaft Mazarin's schliessen, der in dem Helden Carlos eine Aehnlichkeit mit Cromwell gefunden habe. Mit Recht verwirft Marty-Laveaux diese Erklärung. Aber selbst bei der ersten Annahme bleibt es unklar, wieso ein tadelndes Wort Condé's gegen „Don Sanche“ mehr hätte bewirken können, als seiner Zeit Richelieu's Missbilligung des „Cid“. Denn dass nicht von einem Verbot des Stücks die Rede war, zeigt Corneille's Ausdruck, in Folge der hohen Missbilligung habe sich das Stück „nach einiger Zeit“ auf die Provinz angewiesen gesehen. Möglich, dass der Dichter einer tadelnden Kritik zuschrieb, was doch nur die Schuld des Schauspiels selbst war.

„Don Sanche“ wurde von „Nicomède“ übertroffen, den Corneille zu Anfang des Jahrs 1651 folgen liess. Er nannte sein Stück eine Tragödie, obwohl es mit einer allseitigen Versöhnung abschliesst. Denn er erlaubte sich, einen der häufigen blutigen Vorgänge im Reich eines finstern asiatischen Tyrannen nach seiner Weise umzugestalten, und statt der verdorbnen Welt des kleinen

---

*) Siehe Don Sanche I. 1.

orientalischen Hofs ein Bild heldenkräftiger, edler Menschen zu zeichnen. Er führt uns in den Palast des Königs Prusias von Bithynien. Dieser wollte, wie Justinus erzählt, seinen ältesten Sohn Nicomedes tödten lassen, um einem Sohn aus zweiter Ehe die Thronfolge zu sichern, verlor aber bei diesem Versuch selbst sein Leben*).

In der Tragödie Corneille's ist Nicomedes ein wahrer Held, furchtlos, bescheiden, fest. Hannibal hat ihn die Geheimnisse der Kriegführung gelehrt, und der junge Prinz ist von Sieg zu Sieg gezogen. Am Hof seines Vaters aber herrscht die Königin Arsinoë, die zweite Gemalin des Prusias. Sie arbeitet an dem Sturz des Erstgebornen, um ihrem Sohn Attalus den Thron zu sichern, und wird dabei von dem römischen Gesandten Flaminius unterstützt, der in Nicomedes einen furchtbaren Gegner seines Volks voraussieht. Dieser verlässt auf die Kunde der Vorgänge am Hof sein Heer und kommt ohne Schutz, sich selbst vertrauend, nach Nicomedia, der Hauptstadt, zurück. Nicht die Krone allein, auch seine Braut, die Princessin Laodice von Armenien, soll ihm durch Attalus geraubt werden. Seine Gegenwart, glaubt er, genüge. Er blickt mit vernichtendem Hohn auf seine Gegner herab, auf die Römer sowohl, wie auf seinen in Rom erzogenen Bruder Attalus, der

„Beim Anblick eines röm'schen Adlers zittert,
Und sich vor dem Aedilen beugt..." **)

Ein andermal warnt er diesen mit beissendem Spott:

„Ich sorge, Herr, ein Römer könnt euch hören***).

Mit demselben Stolz, derselben kalten Ueberlegenheit, mit der seiner selbst bewussten eisigen Ruhe tritt Nicomedes auch dem römischen Abgesandten entgegen, welcher Freundlichkeit und Ernst, Versprechungen und Drohungen gleich gut zu gebrauchen versteht, um die Herrschaft des Senats in diesen fernen

---

*) Die geschichtlichen Vorgänge, die dem Stück zu Grunde liegen, erzählt Justinus XXXIV. c. 4. — Vergl. Diodorus Siculus in dem Fragm. der Bücher XXX und XXXII, sowie Appian, Bell. Mithrid. c. 2—7.

**) Nicomède I. 1. 52:
Qui tremble à voir un aigle, et respecte un édile.

***) Nicomède I. 2. 38:
Seigneur, je crains pour vous qu'un Romain vous écoute.

Ländern zu begründen. Aber wenn er Prusias und Arsinoë beherrscht, findet er doch unerschütterlichen Widerstand bei Nicomedes und Laodice. Letztere ist hinreissend in ihrer Entrüstung und stolzen Haltung, dem Römer gegenüber, und die Scene zwischen ihr und Flaminius ist meisterhaft. (III, 2.) Nicomedes wird auf Befehl des Königs verhaftet, aber das Volk empört sich, und Attalus selbst, dem die Anmassung des Flaminius die Augen öffnet, rettet den bedrohten Bruder. Der Schluss ist zwar lebendig und spannend, aber nicht ganz folgerichtig. Die allgemeine Versöhnung ist unwahrscheinlich und schwächt den Eindruck der vorausgegangenen machtvollen Scenen.

Das unglücklichste Drama, das Corneille bis dahin noch verfasst hatte, war „Pertharite, roi des Lombards". Gewöhnlich wird die erste Aufführung desselben in das Jahr 1653 gesetzt, aber Marty-Laveaux beruft sich auf ein Geschichtchen Tallemant's, um wahrscheinlich zu machen, dass „Pertharite" schon Anfangs 1652 gespielt wurde *). Angeregt von einer Stelle in des Paulus Diaconus Buch „De gestis Longobardorum", wo erzählt wird, dass König Grimoald in einer Regung von Grossmuth die Anhänger des von ihm vertriebenen Pertharite verschonte, unternahm es Corneille, den Königshof der Longobarden zu Mailand als den Sitz edler Helden und hochherziger Frauen zu schildern, wie er kurz zuvor die asiatischen Despoten idealisirt hatte **). Diese Licenz hätte ihm nicht geschadet, wenn es ihm wirklich gelungen wäre, Heldenfiguren zu zeichnen. Allein dem ist nicht so. Pertharite hat sein Land an Herzog Grimoald verloren, ist geflohen und es heisst, er sei im fernen Ungarland gestorben. Grimoald wirbt um die Hand Rodelinde's, der Witwe des vertriebenen Königs. Diese widersteht, selbst als Grimoald, von

---

*) Tallemant des Reaux, Historiettes IV. 277. ... „Au carneval de **1652**, Mme. de Montglas fit une plaisante extravagance chez la présidente de Pommereuil. On y devoit jouer Pertharite, roi des Lombards, pièce de Corneille qui n'a pas réussi..."

**) So sagt Grimoald z. B. zu dem bösen Garibalde, der ihn zu ungerechter That verleiten will (II. 3. 41):

Porte, porte aux tyrans tes damnables maximes
Je hais l'art de régner qui se permet des crimes.

einem gewissenlosen Rathgeber verleitet, sie mit dem Tod ihres Söhnchens bedroht. Plötzlich aber taucht Pertharite wieder auf. Nachdem zwei Acte hindurch von ihm gesprochen worden und man gespannt ist, ihn zu sehen, erscheint er am Schluss des dritten Acts, aber nicht als Held und Vertheidiger seiner Krone, sondern demüthig bittend. Er will auf sein Land verzichten, wenn man ihm nur seine Frau zurückgibt. Die Enttäuschung, die der Dichter damit seinem Publikum bereitet, ist gross. Selbst Rodelinde will den Ritter von der traurigen Gestalt nicht anerkennen, und behauptet, ein Betrüger suche sie zu täuschen, der echte Pertharite könne so nicht reden.

In den späteren Ausgaben hat Corneille denn auch die allzu klägliche Rolle seines Helden gemildert. Als Betrüger verhaftet, soll derselbe sterben; ein treuer Anhänger will ihm zur Flucht verhelfen; allein der Versuch misslingt, und Grimoald, dessen Herz sich abwechselnd zu Rodelinde und zu Edwige, der Schwester Pertharite's, hingezogen fühlt, gibt in seiner Grossmuth Mailand an seinen früheren Herrscher zurück, heiratet Edwige und erhält damit den Besitz von Pavia. So endigt alles in schönster Eintracht. Das Publikum brachte jedoch in diese Harmonie einen grellen Missklang, denn es liess „Pertharite“ entschieden fallen. Doch kann sich die unglückliche Tragödie vielleicht eines andern Verdienstes rühmen. Racine soll später in ihr die Anregung zu seiner „Andromaque“ gefunden haben, und allerdings sieht sich in dem letzteren Stück die troische Fürstin vor derselben Alternative, wie in „Pertharite“ die Königin Rodelinde. Bei Racine ist es Pyrrhus, welcher der Witwe Hector's droht, ihren Sohn Astyanax den Griechen zum gewissen Tod auszuliefern, wenn sie nicht einwillige, ihm ihre Hand zu reichen. Eine weitere Aehnlichkeit zwischen der bald Leidenschaft athmenden, bald schwermüthigen Tragödie Racine's und dem Corneille'schen „Pertharite“ ist freilich nicht vorhanden.

Corneille trug die Niederlage schwer. Er liess sein Stück zwar drucken, und appellirte so noch einmal an das öffentliche Urtheil, aber in seiner Vorrede nahm er Abschied von dem Publikum. Seine Worte klingen tief traurig. „Die unfreundliche Aufnahme“, sagt er, „welche dieses Werk bei dem Publikum ge-

funden hat, zeigt mir, dass die Zeit des Rückzugs für mich gekommen ist, und dass ich von allen Lehren meines Horaz nur noch die eine beherzigen soll:

Solve senescentem mature sanus equum, ne
Peccet ad extremum ridendus et ilia ducat*).

Es ist besser, dass ich mich freiwillig zurückziehe, als dass ich warte, bis man mich heimschickt, und es ist nur natürlich, dass ich nach zwanzigjähriger Arbeit bemerke, wie ich zu alt werde, um noch in der Mode zu sein. Doch nehme ich die Genugthuung mit mir weg, dass ich die französische Bühne in besserem Zustand verlasse, als der war, in dem ich sie fand, in Hinsicht der Kunst sowohl wie der Moral. Die grossen Geister, die zu meiner Zeit für sie arbeiteten, haben viel dazu beigetragen, und ich schmeichle mir mit dem Gedanken, dass auch meine Bemühungen ihr nicht geschadet haben. Glücklichere Männer werden nach uns auftreten, die das Theater zur Vollkommenheit führen und in völliger Reinheit hinstellen werden. Das wünsche ich von ganzem Herzen"**).

Der grosse Dramatiker, dessen Erscheinen Corneille hier prophetisch verkündete, lebte schon, aber Corneille selbst erkannte ihn später nicht als den von ihm versprochenen Messias an.

Noch im Jahr 1664, als er in der Gesammtausgabe seiner bis dahin erschienenen Werke jedes Stück in einem kritischen Aufsatz besprach, erklärte er bei Gelegenheit des „Pertharite", dass ihm die Erinnerung an den Misserfolg zu schmerzlich sei, als dass er davon reden könne.

---

*) Horat. Ep. I. 1. v. 8.

**) Au lecteur: „La mauvaise réception que le public a faite à cet ouvrage m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite, et que des préceptes de mon Horace je ne songe plus à pratiquer que celui-ci: Solve... Il vaut mieux que je prenne congé de moi-même que d'attendre qu'on me le donne tout-à-fait; et il est juste qu'après vingt années de travail, je commence à m'apercevoir que je deviens trop vieux pour être encore à la mode. J'en remporte cette satisfaction, que je laisse le théâtre françois en meilleur état que je ne l'ai trouvé, et du côté de l'art et du côté des moeurs: les grands génies qui lui ont prêté leurs veilles de mon temps y ont beaucoup contribué; et je me flatte jusqu'à penser que mes soins n'y ont pas nui: il en viendra de plus heureux après nous qui le mettront à sa perfection, et achèveront de l'épurer; je le souhaite de tout mon coeur.

So zog er sich also von dem Theater, das ihm liebgeworden, zurück, und schien den Aufregungen, welche ihm die Bühne in so reichem Mass geboten hatte, für den Rest seines Lebens entsagen zu wollen. Hätte eine gütige Muse ihn in diesem Entschluss bestärkt, sie hätte ihm manche bittere Enttäuschung erspart, und sein Dichterruhm hätte kaum etwas eingebüsst.

Aber Corneille wäre eben nicht der grosse Dichter gewesen, der er trotz so mancher Schwäche war, er hätte nimmer die Bedeutung erlangt, die ihm Niemand auf dem Gebiet der dramatischen Literatur absprechen kann, wenn er nicht in dem Zauberbann der Bühne gestanden hätte. Der Triumph ist in der Welt des Theaters, wo die Phantasie das Scepter führt, doppelt berauschend; selbst eine Niederlage wirkt selten ernüchternd, sondern lockt nur mit bestrickender, dämonischer Gewalt zu neuem Versuch. Corneille mochte den festen Entschluss gefasst haben, nichts mehr für die Bühne zu schreiben: da das heilige Feuer in ihm glühte, war es ihm unmöglich, sich für immer von dem Feenland fern zu halten.

Achter Abschnitt.

Spätere Thätigkeit Corneille's und letzte Lebensjahre.

Corneille stand in der Kraft seiner Jahre, als er sich entschloss jeder weiteren dramatischen Arbeit zu entsagen. Noch waren ihm über dreissig Jahre beschieden, aber die Geschichte dieses letzten Lebensabschnitts ist traurig und erweckt peinliche Empfindungen. Denn er blieb seinem Vorsatz nicht getreu und kehrte nach einigen Jahren zur Bühne zurück, fand aber dort nicht mehr das alte Glück, wenn er auch noch manchen augenblicklichen Erfolg erzielte. Seiner Kraft bewusst, fühlte er um so schmerzlicher, wie er in dem Kampf mit einer neuen Zeit unterlag. Es war kein reiner Zufall gewesen, dass er um die Mitte des Jahrhunderts, nach der Unterdrückung der Fronde, auf jede fernere Thätigkeit für die Bühne verzichtete. Die grosse Umwälzung in den politischen und socialen Verhältnissen Frankreich's fand damals ihren Abschluss. Mit der Gesellschaft, die zu jener Zeit verschwand, verloren auch die bis dahin giltigen Anschauungen ihre Herrschaft, und mit der unumschränkten Monarchie erhob sich zugleich ein neuer Geschmack. Corneille hatte nicht zur Partei der Frondeurs gehört, allein er hatte doch im Sinn und im Geschmack der mit der Fronde unterliegenden Aristokratie gedichtet. Als er nach sechsjähriger Zurückgezogenheit wieder mit einem dramatischen Werk auftrat, stand er einer ihm innerlich fremden Welt gegenüber, so ergeben dieselbe ihm auch scheinbar sein mochte. Neue Grundsätze, neue Theorien, neue Ideale kamen in derselben zur Geltung, und der Dichter fühlte sich nicht mehr von der Begeisterung des Publikums wie früher getragen.

Das Leben Corneille's gleicht in seiner zweiten Hälfte einer Tragödie, denn sein fruchtloser Kampf mit der modernen Zeit, sein qualvolles und vergebliches Ringen, um den Anforderungen der jüngeren Generation zu entsprechen, ist wahrhaft tragisch. Die verschiedenen Phasen dieser traurigen Entwicklung und dieses

mühseligen Kampfs, in dem Corneille zuletzt unterliegen sollte, zu erzählen, ist die Aufgabe des folgenden Abschnitts.

Der Misserfolg des „Pertharite“ hatte den Entschluss des Dichters, sich zurückzuziehen, zur Reife gebracht. Man irrt wohl kaum, wenn man annimmt, dass Corneille nicht plötzlich und in der ersten Aufwallung des Unwillens einen so folgenschweren Entschluss gefasst hat. Der Gedanke dazu mag ihm früher schon öfters gekommen sein. Bei den spärlichen Nachrichten, die uns aus jener Zeit über ihn vorliegen, ist es freilich schwer, die Wahrheit zu ergründen. Aber vielleicht erlaubt eine ruhige Prüfung der Verhältnisse, in welchen der Dichter lebte, doch einen annähernd richtigen Schluss auf die Motive, welche ihn leiteten.

Corneille war seinem ganzen Charakter nach nicht für den Verkehr mit Fremden oder ihm fernstehenden Personen geschaffen. Er fühlte sich unbehaglich in grösserer Gesellschaft und war überhaupt wenig anziehend im Umgang. Sein Stolz, sein ungeschmeidiges Wesen verletzte viele. Das Theater aber hatte damals so heissen Boden wie heute, und Corneille mag das oft genug erfahren haben. Die Geschichte des „Cid“ beweist es uns, und weitere Unannehmlichkeiten sind schwerlich ausgeblieben. So oft ihn auch die Aufführung seiner Dramen nach Paris lockte, immer wieder kehrte er gern heim in sein friedlich stilles Privatleben und die geräuschlose geregelte Thätigkeit, die seiner daselbst wartete. Mit welcher Freude mag er sein bescheidnes Tusculum in Petit-Couronne begrüsst haben, wenn er der heissen Pariser Luft, den Intriguen der Bühnenwelt, dem Verkehr mit den Literaten und der vornehmen Gesellschaft entronnen war. Freilich liess ihn der Zauber nicht frei, und in dem stillen Hafen dachte er bald wieder an neue Fahrten und Siege.

Seitdem er geheiratet hatte, fand er zu Haus eine schöne Stätte, wo Liebe und Friede herrschten; mit der Zeit mehrte sich die Zahl der Kinder, deren Erziehung bald grössere Aufmerksamkeit verlangte. Durch den Tod seines Vaters war Corneille das Haupt der Familie geworden, und ihm lag die Verwaltung des ganzen Vermögens ob, sowie die Sorge für die jüngeren Geschwister. Dass Corneille auch seines Amts mit Eifer waltete, haben wir schon früher gesehen, und alles deutet darauf hin,

dass er in Rouen eine allseitig geachtete Stellung inne hatte. Er gehörte zum Kirchenvorstand seines Sprengels, war auch von Ostern 1651—1652 Kirchenrechner. Noch ist die ausführliche Rechnungsablage, die er am Schluss dieser Periode verfasste, erhalten.

So gestaltet sich aus den vereinzelten Angaben doch ein freundliches Bild von dem Leben des Dichters in Rouen. Die Familie erfreute sich eines für jene Zeit ansehnlichen Vermögens. Sie lebte im Wohlstand, da der Vater Corneille durch Sparsamkeit und sorgsame Verwaltung die Habe beträchtlich vermehr hatte*). Die Pension des Vaters, die Einkünfte, welche der Sohn aus seinem Amt zog, und der Gewinn, welchen ihm seine dramatischen Werke brachten, erhöhten die Mittel der Familie. Als Pierre Corneille das Amt eines Kirchenrechners niederlegte, widmete seine Mutter der Gemeinde hundert Livres zur Anschaffung eines Bahrtuchs aus Sammt, ein Geschenk, das für jene Zeit immerhin bedeutend war.

Doch die Verhältnisse änderten sich allmälig. Langsam aber stetig sank der Wohlstand des Hauses. Wir werden an einer späteren Stelle dieses Abschnitts genauer davon zu reden haben. Aber schon ziemlich früh kann man den Beginn der Verlegenheiten bemerken.

Der Tod des Vaters brachte den Wegfall der Pension. Fast gleichzeitig sah sich der Dichter in seinem Einkommen geschmälert, da man einen zweiten Advokaten neben ihm ernannte

---

*) Vergl. A. Tougard, „Nouveaux documents inédits sur le patrimoine de P. Corneille“ in der Revue de Rouen 1868, S. 624. Dort werden, nach neuerdings aufgefundnen Actenstücken, verschiedne Ankäufe Corneille's des Vaters erwähnt. 1613 erwarb er zwei Grundstücke (1/2 acre und 1 1/2 vergée) für 105 L. Im Jahr 1614 tauschte er einige Ländereien um, und kaufte 1616 wieder Boden für 250 Livres (1 acre und 5 vergées); einen ähnlichen Besitz erwarb er 1623, ebenso 1628. Beträchtliche Geldsummen waren an verschiedne Schuldner ausgeliehen. 1620 hatte er 1767 L. gegen eine jährliche Rente von 120 L., 1624 3200 L. gegen eine Rente von 200 L. dargeliehen; 1629 erhielt er von andern Schuldnern 3166 Livres zurück, und 1634 finden wir wieder ein Darlehen von 2800 L. verzeichnet, das ihm 200 L. jährlich trug. Corneille besass noch ausserdem an verschiedenen Orten Grund und Boden, und seine Ausstände beschränkten sich wohl kaum auf die hier angegebenen Summen. Zählt man dazu noch den Besitz des Hauses in der Stadt, sowie des Häuschens in Petit-Couronne, so wird man gewiss sagen dürfen, dass die Familie wohlhabend war.

(1638). Corneille protestirte dagegen, klagte, sah sich aber nach zweijährigem Process abgewiesen und zu den Kosten verurtheilt.

Vielleicht lag in diesen Verhältnissen mit ein Grund der grösseren Productivität Corneille's, der auf solche Weise einbringen wollte, was er verloren hatte. In den Jahren 1643—1646 liess er sechs neue Stücke aufführen, so dass auf jedes Jahr fast zwei grosse Dichtungen kommen. Aber jedes neue dramatische Werk rief ihn nach Paris und verlangte einen längeren Aufenthalt daselbst. Ein beträchtlicher Theil des Gewinns ging darüber wieder verloren und die häufige Abwesenheit von Rouen trug nicht dazu bei, die Geschäfte der Advokatur zu heben. Die Kosten des Haushalts aber stiegen fortwährend, denn bald belebten sechs Kinder das Haus. Madame Corneille mag ihrem Gatten öfters vorgestellt haben, dass eine Aenderung nöthig sei. Allein ein Mann entsagt ungern einer Thätigkeit, die ihm Ehre bringt. Erst das Zusammentreffen von zwei wichtigen Ereignissen scheint Corneille zu dem Entschluss gebracht zu haben, der dramatischen Thätigkeit wirklich zu entsagen.

Im Jahr 1651 hatte Corneille eine poetische Uebersetzung der „Nachfolge Christi" von Thomas a Kempis begonnen und die zwanzig ersten Kapitel veröffentlicht, um zu sehen, wie man seine Arbeit aufnehme. Man hat eine Zeit lang die sonderbarsten Gründe aufgesucht, um zu erklären, warum Corneille diese Uebersetzung unternommen habe. Einige behaupteten, die Kirche habe ihm diese Arbeit als Busse für ein lascives Gedicht auferlegt. Allein es ist bewiesen, dass das fragliche Gedicht nicht von Corneille herrührt, und somit von einer Busse dafür nicht die Rede sein kann*). Auch Taschereau's Ansicht über die Veranlassung zu dieser Uebersetzung ist nicht stichhaltig. Der verdienstvolle Biograph Corneille's dachte an die häufig wiederkehrenden Angriffe, welchen das Theater von Seiten der Zeloten ausgesetzt war und noch ist, und meinte, Corneille habe den Fehler, für ein so sündhaftes Vergnügen des Volks gearbeitet

---

*) Man vergleiche die Einleitung zur Uebersetzung der „Imitation" in Marty-Laveaux' Ausgabe von Corneille. Band VIII, S. II. ff.

zu haben, mit einem frommen Werk sühnen wollen*). Corneille widerlegt diese Ansicht selbst dadurch, dass er ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten Theils der Uebersetzung seinen „Pertharite“ aufführen liess, auch später noch ausdrücklich seine Stimme gegen die allzu ängstlichen und engherzigen Eiferer erhob**).

Man hat nicht nöthig so weit zu suchen. Corneille war ein gläubiger Christ, der über Dogmen und religiöse Streitfragen nicht viel grübelte, sondern den ihm überlieferten Glauben ohne viel Scrupel und Zweifel hinnahm. Das beweist sein Amt bei der Gemeinde, so wie der freundschaftliche Verkehr, den er mit seinen alten Lehrern, den Jesuitenpatres in Rouen, unterhielt. Wie sehr Uebersetzungen der Psalmen, überhaupt geistliche Gedichte in der Mode waren, ist schon früher bemerkt worden***). Man denke nur an Racan's Paraphrase der Psalmen. Fast gleichzeitig mit Corneille's Uebersetzung erschienen zwei andre Uebertragungen desselben Buchs†) und so ist es das Einfachste und Natürlichste, auch bei unserm Dichter nicht nach weiterliegenden Veranlassungen zu suchen, vielmehr anzunehmen, dass er einem Drang seines Herzens folgte, als er seine Arbeit begann.

Dieselbe sollte jedoch wichtige Folgen für ihn haben. Seine Uebersetzung ärntete grossen Beifall und brachte ihm materiellen Gewinn. Die Königin liess ihm den Wunsch ausdrücken, er möge das schöne Werk fortsetzen, und so veröffentlichte er schon 1652 einen zweiten Theil. In derselben Zeit aber, in welcher seine fromme Dichtung so warme Anerkennung fand, brachte ihm sein „Pertharite“ auf der Bühne eine entschiedene Niederlage.

Das Gefühl der Bitterkeit, das ihn wegen dieses Misserfolgs erfüllte, liess ihn den vielleicht schon länger geplanten Schritt

---

*) Taschereau, Vie de Corneille, l. IV, S. 157. (édit. Elzévirienne.)

**) Vergl. Corneille's Vorwort zu seinem „Attila“ (1667.) Selbst in den Worten, mit welchen er seine Uebersetzung dem Papst Alexander VII. widmete, spricht er von seinen Verdiensten um das Theater, und dass er in seinen Stücken die Moral, in einigen sogar die wahre Christentugend verherrlicht habe.

***) Siehe Band I, Abschnitt VIII, S. 212 und 216.

†) Die eine von Antoine Tixier, Lyon 1653; die andere von Jean Desmarets 1654.

nun wirklich thun. Wenn er früher aus Rücksicht auf sein Einkommen nicht gewagt hatte, dem Schaffen für die Bühne zu entsagen, so konnte er sich jetzt eher dazu entschliessen, da ihm der Absatz seiner „Imitation de Jésus-Christ“ neben persönlicher Genugthuung auch materielle Vortheile verhiess. Er verdiente mit derselben mehr als mit seinem besten dramatischen Werk, wie er selbst sagte. Corneille wusste zu rechnen, wenn auch der Vorwurf der Habsucht, den man ihm gelegentlich macht, unbegründet ist. Finanzielle Rücksichten dürfen wir daher bei seinen Entschlüssen recht wohl als bestimmend voraussetzen. Zudem wurde er 1653 von einer schweren Krankheit heimgesucht, die ihn in seinen religiösen Gefühlen noch bestärkte.

So brach er mit dem Theater und verbrachte einige Jahre zu Rouen, fern von den Pariser Kreisen, die ihm früher nahe gestanden hatten. Er lebte seinem Amt, seiner Familie. Dass er heitere Geselligkeit nicht floh, zeigen uns einzelne seiner Gedichte aus jener Epoche*). Aber indem er immer mehr zum braven Bürger und Hausvater wurde, verlor er die Fühlung mit der literarischen Welt und das Verständniss der neuen Zeit, die hereinbrach. Seine poetische Thätigkeit beschränkte sich auf die Fortsetzung seiner Uebersetzung des Thomas a Kempis, die in mehreren Abtheilungen erschien. Erst 1656 veröffentlichte er den letzten Abschnitt, nachdem er, wie es scheint, kurz zuvor wieder ernstlich erkrankt gewesen war. In Paris wenigstens hatte man sich schon die Nachricht seines Tods erzählt. Mit der Herausgabe des letzten Theils der „Imitation“ hielt er aber seine Arbeit nicht für abgeschlossen. Auflage folgte auf Auflage; bei einer jeden suchte er zu bessern und zu feilen, ein Beweis, wie sehr ihm sein Gedicht am Herzen lag; erst in der Ausgabe des Jahres 1671 gab er ihm die letzte, definitive Form.

Der Werth einer solchen poetischen Paraphrase ist problematisch, denn bei ihr gilt es nicht, das Meisterwerk eines fremden Dichters oder Schriftstellers in einer andern Sprache möglichst getreu

---

*) Vergl. z. B. das Sonnet aus dem Jahr 1658. Nr. XLVI in dem Band X. der Marty-Laveaux'schen Ausgabe. Eine Dame hatte ihm beim Spiel ein Gedicht abgewonnen, und Corneille zahlte seine Schuld mit diesen Versen.

wiederzugeben; es soll vielmehr dem Original ein neuer Glanz durch das poetische Gewand verliehen werden, das ihm der Bearbeiter umlegt. Eine Paraphrase ist aber kaum etwas anders als eine Verwässerung. In der „Imitation“ war Corneille allerdings bemüht, sich dem Gedankengang des Thomas a Kempis so viel als möglich anzuschliessen, ja er hat gestrebt, selbst im Ausdruck dem Original nahe zu kommen; aber gar oft verleitet ihn der Zwang des Reims, der Strophe oder der Harmonie zu einer Erweiterung. Eine Zeile des Thomas wird dann wohl durch eine ganze Strophe wiedergegeben. Wie sehr dadurch die ursprüngliche Einfachheit des frommen Buchs leiden musste, ist klar. Die Worte eines so kindlich religiösen, milden, seinem Gott und seinem Heiland mit vollster Seele hingegebenen Menschen widerstreben sogar der poetischen Form. Der Vers ist hier eine störende Zuthat. Mag darum Corneille auch in vielen Einzelnheiten glücklich gewesen sein und die Sprache als Meister gehandhabt haben, seine Arbeit hat deshalb doch seinen Ruhm nicht erhöht, denn sie ist für die französische Literatur keine Bereicherung gewesen.

Hier drängt sich uns die Frage auf, ob Corneille sein Exil, das ihn der Bühne fernhielt, immer leichten Herzens trug und sich niemals nach der Aufregung der entscheidenden ersten Vorstellungen zurücksehnte? Erglühte sein Herz nie mehr, wenn das Bild eines Helden vor seinem Geist aufstieg? Gestalteten sich in seiner Phantasie nicht öfters die verschiednen Phasen einer grossen geschichtlichen Entwicklung zu eben so viel bewegenden Scenen einer Tragödie?

Es ist fast unmöglich, solche sehnsüchtige Rückkehr zu der Ideenwelt einer früheren Zeit bei ihm nicht anzunehmen. Wir sehen denn auch bald, wie er einer entschiednen Aufforderung, wieder für die Bühne zu arbeiten, Folge leistete. Wiederum mag er in seiner Neigung durch die Rücksicht auf eine nothwendige Erhöhung seiner jährlichen Einkünfte bestärkt worden sein. Zum wenigstens fällt sein Entschluss, sich dem Drama wieder zuzuwenden, in die Zeit, da seine Uebersetzung der „Nachfolge Christi“ beendet war und keine grosse Einnahme mehr von ihr zu hoffen stand.

Rouen sah häufig wandernde Schauspielertruppen innerhalb seiner Mauern, und Corneille war nicht so strenger Sinnesart, dass er

sich enthalten hätte, das Theater zu besuchen. Warum sollte er sich des Eindrucks nicht freuen, den seine Bühnenwerke auf die Zuschauer machten? War doch sein Bruder Thomas, dessen erstes Stück („Les engagements du hasard") er 1647 dem Hôtel de Bourgogne zur Aufführung empfohlen hatte, seitdem immer für die Bühne thätig gewesen. Thomas Corneille hatte im Jahr 1656 einen für jene Zeit beispiellosen Erfolg mit seinem Trauerspiel „Timocrate" gehabt. Die Brüder aber wohnten zusammen und man weiss, dass sie ihre Arbeiten genau mit einander besprachen.

Zu Ostern 1658 hatten gar zwei Schauspielertruppen ihre Zelte in Rouen aufgeschlagen. Die eine stand unter der Leitung eines Edelmanns, Philibert Gassaud, sieur du Croisy. Die andre wurde von Molière geleitet. In dem Wettstreit der beiden Gesellschaften unterlag die erstere, deren Mitglieder schliesslich fast alle zu Molière übertraten. Auch Croisy schloss sich ihm an und blieb seitdem ein treuer Gefährte seines neuen Directors*). Molière hegte bereits den Plan, sich nach Paris zu begeben und hatte darum sein Repertoire aufs Beste gestaltet. Gewiss waren Corneille's berühmteste Stücke darin aufgenommen und wir dürfen annehmen, dass die beiden Corneille eifrige Besucher seines Theaters waren. Unter den Künstlerinnen der Molière'schen Gesellschaft ragte besonders Mlle. du Parc durch Schönheit und gewinnendes vornehmes Wesen hervor. Als echte Diva eroberte sie die Herzen des Publikums im Sturm und die Zahl ihrer Verehrer war unendlich. Zu ihnen gehörten auch die beiden Brüder Pierre und Thomas Corneille. Der erstere richtete sogar einige galante Gedichte an sie, unter andern auch eine Art Liebeserklärung, in der er sich freilich sehr bescheiden ausdrückt.

Nicht verlang ich Lieb um Liebe,
Seh ich meine grauen Haare.
Selbst die Besten gelten nichts mehr,
Kommen sie in höh're Jahre**).

---

*) Siehe Molière, éd. Moland. II. B. S. XXIX. — F. Bouquet, „Molière et sa troupe à Rouen", in der Revue de la Normandie. 1865. p. 143. — Croisy war der erste Darsteller des Tartuffe.

**) Siehe Corneille, éd. Marty-Laveaux. Band X. Nr. XLVII sur le départ de Mme. la Marquise de B. A. T. (Die Schauspielerin hatte den Namen Marquise wegen ihres vornehmen Wesens erhalten.)

Er kenne seine Schwäche, sagt er ihr, er habe zu lang geliebt, um noch liebenswerth zu sein. Er habe versucht, ihr fern zu bleiben, und sie habe es nicht einmal bemerkt. Wenn sie ihm wenigstens ein böses Gesicht gemacht hätte — „une heure de grimace ou froide ou sérieuse" — aber nein, er sei ihr völlig gleichgiltig! Und doch sei seine Neigung nicht werthlos, denn ein Dichter könne besser lohnen als ein König, da er ewigen Ruhm verleihe. Am Schluss dieser Liebesklage aber heisst es mit heitrer Wendung:

Also klagte Freund Cléandre,
Und sein Liebesleid schwand hin!
Glücklich lebt er ohne Dame,
Sie auch glücklich ohne ihn.
Wohl dem Mann, der nur im Liede
Von der Qual der Liebe girrt,
Der ein freies Herz bewahret
Und im Vers nur feurig wird *).

Es ist klar, Corneille trug keine Leidenschaft im Herzen und seine Frau konnte ruhig sein. Der Dichter zählte damals 52 Jahre, und wenn er für die genannte Schauspielerin schwärmte, so war dies neben der Bewunderung auch ein Gefühl von Dankbarkeit für die schöne Darstellung der von ihm geschaffnen Hel-

---

v. 46: Non qu'enfin mon amour prétende coeur pour coeur;
Je vois mes cheveux gris: je sais que les années
Laissent peu de mérite aux âmes les mieux nées.

Dafür sagt er ihr auch ein andermal:

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

(Corneille, éd. Marty-Laveaux, B. X. Nr. LVIII. S. 165.) Mlle. du Parc wurde später von Racine für das Hôtel de Bourgogne gewonnen, wo sie die Andromaque spielte.

*) Ib. v. 95:

Ainsi parla Cléandre, et ses maux se passèrent,
Son feu s'évanouit, ses déplaisirs cessèrent;
Il vécut sans la dame, et vécut sans ennui,
Comme la dame ailleurs se divertit sans lui.
Heureux en son amour, si l'ardeur qui l'anime
N'en conçoit les tourments que pour s'en plaindre en rime,
Et si d'un feu si beau la céleste vigueur
Peut enflammer ses vers sans échauffer son coeur.

dinnen. Kein Grund liegt hier vor, von einer wirklichen späten Leidenschaft des Dichters zu reden. Man darf dabei nicht übersehen, dass wenn Corneille in seinen Tragödien seine eigne Sprache schuf, er in Gelegenheitsgedichten und galanten Versen zumeist die banale Redeweise der Lyriker seiner Zeit gebrauchte. Schrieb er doch auch der „illustren Sappho“, Mlle. de Scudéry, ein Madrigal für einen Kuss, den sie ihm auf die Hand drückte. Und ähnliche Gedichte hat man noch mehr von ihm*).

Eine andre Frage beschäftigte ihn seit einiger Zeit. König Ludwig XIV. hatte durch eine Verordnung vom 30. December 1656, die im Jahr 1661 und 1664 wiederholt wurde, alle seit 1634 verliehenen Adelsdiplome für ungiltig erklärt und sich nur vorbehalten, einige derselben ausnahmsweise zu bestätigen. In Folge dieser Massregel hatte sich Corneille, wahrscheinlich schon im Jahr 1657 mit einem Sonnet an den König gewandt und ihn um Anerkennung seines Adels gebeten. König Ludwig XIII. habe ihm den Adel verliehen, um ihn als Dichter zu ehren, und dies sei der einzige Lohn, der ihm zu Theil geworden. Der Sohn möge das von dem Vater verliehene Geschenk nicht wieder zurücknehmen **). Seine Bitte wurde gewährt, der Adel blieb ihm

---

*) Manche Biographen, so neuerdings J. Levallois („Corneille inconnu, p. 170 ff.) sprechen von der Liebe des Dichters in tragischen Worten. Eine solche Episode wäre allerdings interessant, und gäbe der Lebensgeschichte Corneille's etwas mehr Farbe; allein die Annahme einer solchen leidenschaftlichen Neigung scheint uns durch nichts begründet.

**) Corneille, éd. Marty-Laveaux, Band X, Nr. XLIV, S. 135.

La noblesse, grand roi, manquoit à ma naissance;
Ton père en a daigné gratifier mes vers,
Et mes vers anoblis ont couru l'univers
Avecque plus de pompe et de magnificence.

Ce fut là, de son temps, toute leur récompense,
Dont même il honora tant de sujets divers,
Que sur ce long abus tes yeux enfin ouverts
De ce mélange impur ont su purger la France.

Par cet illustre soin mes vers déshonorés
Perdront ce noble orgueil dont tu les vois parés,
Si dans mon premier rang ton ordre me ravale.

Grand roi, ne souffre pas qu'il ait tout son effet,
Et qu'aujourd'hui ta main, pour moi si libérale,
Reprenne le seul don que ton père m'a fait.

erhalten. Vielleicht führte ihn diese Veranlassung nach Paris und zu Foucquet, dem Generalintendanten der Finanzen. Nicolaus Foucquet war zu diesem Amt im Jahr 1652 gelangt. Die Finanzverhältnisse des Lands und die verwickelte Weise der Verwaltung gaben damals den Finanzministern bei weitem mehr Macht und Einfluss, als sie in den modernen Staaten besitzen. Foucquet hatte ein riesiges Vermögen erworben, und rechnete nach Mazarin's Tod fest darauf, die Stelle eines leitenden Ministers zu erhalten. Allein Ludwig XIV. wollte sich keinen Vormund mehr gefallen lassen, und selbst Foucquet's Macht missfiel ihm. Der ehrgeizige Minister, dessen Verwaltung allerdings vielfache Missbräuche geduldet, ja begünstigt hatte, stürzte im Augenblick, da er sein Ziel erreicht glaubte (1661), und beschloss sein Leben in trauriger Kerkerhaft. Genaueres über Foucquet wird in den Abschnitten über Molière zu sagen sein. Hier genügt es auf die Freigebigkeit des Mannes hinzuweisen, der die Künste und die Poesie liebte, grossen Aufwand machte und sich als Mäcen gab. Wie er für Lafontaine sorgte, so erwies er sich auch als Gönner Corneille's, als dieser im Jahr 1657 nach Paris kam und ihm vorgestellt wurde. Es scheint, dass Foucquet den Dichter mit einem reichen Geldgeschenk bedachte, ihn zugleich aber auch drängte, wieder für die Bühne zu arbeiten*). Corneille mochte schon längst eine solche äussere Nöthigung wünschen, wenigstens zeigt der Eifer, mit dem er sich auf's Neue der dramatischen Dichtung zuwandte, wie gern er der Aufforderung nachkam. Er bat Foucquet, ihm einen Stoff zu bezeichnen, den er dramatisch behandelt wünschte, und aus drei Aufgaben, die ihm der Minister zur Auswahl stellte, wählte er die Geschichte des Oedipus. Mit jugend-

---

*) In der poetischen Widmung an Foucquet, mit welcher Corneille seinen „Oedipe" begleitete, ist es klar ausgesprochen, dass Foucquet ihm Geld zuwies. Leider sind die Verse entsetzlich. „Vers présentés à Monseigneur le procureur général Foucquet, surintendant des finances." Nachdem sich Corneille beklagt hat, dass er früher für seine Arbeiten nur leere Lobesworte geerntet habe, sagt er v. 17—20, zu sich selbst gewendet:

> Mais aujourd'hui qu'on voit un héros magnanime
> Témoigner pour ton nom une toute autre estime,
> Et répandre l'éclat de sa propre bonté
> Sur l'endurcissement de ton oisiveté..

lichem Feuer ging er an die Arbeit und schon nach zwei Monaten konnte er sein Trauerspiel vorlegen. Es wurde im Januar 1659 zum erstenmal aufgeführt und ärntete grossen Beifall. König Ludwig lohnte den Dichter nun ebenfalls mit einem reichen Geschenk, und der Lorbeer der früheren Jahre schien sich verjüngt und frisch um seine Stirn zu winden. Voll Selbstgefühl und jugendlicher Begeisterung rief er in der Widmung an Foucquet das stolze Wort:

Noch lebt in mir Rodrigo's Feuerseele,
Die Kraft, die den Horaz zum Kampf gestählt,
Noch ist die Hand nicht schwach, die Cinna's Bild
Und des Pompejus Grösse hat gezeichnet *).

Und doch war dieses Gefühl der Kraft, das ihn belebte, trügerisch. Wohl sah sich Corneille bei seiner Rückkehr mit allgemeinem Jubel begrüsst, wohl feierte man in ihm den unerreichten Dichter, wohl bewunderte man auch die Schauspiele, die er in den nächsten Jahren in rascher Folge bot, aber trotzdem ist es klar, dass diese zweite Dichterjugend künstlich war, dass die Bedeutung, welche den früheren Dramen Corneille's inne gewohnt hatte, sich in den Werken der späteren Zeit nicht mehr findet. Corneille hat das selbst bald schmerzlich gefühlt. So klagt er in einem Gedicht an Ludwig XIV., dass seine Kraft erloschen, dass er müde sei. Der alternde Dichter sehe sich vernachlässigt und man finde seine Verse frostig, zumal die Mode der Zeit jetzt nur Zärtlichkeit athmende Stücke verlange. Nur wenn sich ihm die Möglichkeit biete, seinen König unter dem Bild eines Helden auf der Bühne zu verherrlichen, dann flamme in ihm das alte Feuer wieder auf**).

---

*) Vers à Foucquet, v. 30 ff.:
Depuis que je t'ai vu, je ne vois plus mes rides:
Et plein d'une plus claire et plus noble vision,
Je prends mes cheveux gris pour cette illusion.
Je sens le même feu, je sens la même audace,
Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace,
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.

**) Corneille, éd. Marty-Laveaux. Bd. X. Nr. LXVIII. S. 186. v. 27:
Que ne peuvent, grand Roi, tes hautes destinées
Me rendre la vigueur de mes jeunes années!

Ueberblicken wir zunächst die Reihe seiner letzten dramatischen Arbeiten. Sie wird durch „Oedipe“ (1659) eröffnet; in dem nächsten Jahr kam „La Toison d'or“ (das goldne Vliess). 1662 folgte „Sertorius“ und 1663 „Sophonisbe“. Ein Jahr später (1664) wurde „Othon“ und 1666 „Agésilas“ aufgeführt. 1667 gab Corneille den „Attila“, 1670 im Wettstreit mit Racine „Tite et Bérénice“, 1671 gemeinsam mit Molière und Quinault die „Psyché“, 1672 „Pulchérie“ und endlich 1674 „Suréna“, sein letztes Stück.

Eingehend jedes dieser Werke zu besprechen, ist nicht nöthig. Sie geben uns keine weitere Aufklärung über den Charakter des Dichters, und haben auf die Entwicklung der französischen Literatur in keinerlei Weise eingewirkt. Einzelne Verehrer Corneille's versuchen es zwar immer wieder nachzuweisen, dass die letzten Arbeiten des Dichters ungerecht behandelt werden, und weisen dabei auf den äussern Erfolg hin, den sie zu ihrer Zeit errungen haben*). Sie erzählen uns, der Wahrheit gemäss, dass es für das Theater im Marais oft eine Lebensfrage war, ein neues Stück von Corneille ankündigen zu können, und dass auch das Hôtel de Bourgogne dem Dichter bereitwillig seine Pforten geöffnet habe. Wir wissen, dass Molière mehrere Stücke Corneille's zur Aufführung brachte, und gute Geschäfte mit ihnen machte. So erzielte er z. B. mit „Titus und Berenice“ in 21 Vorstellungen eine Einnahme von über fünfzehntausend Livres. Allein alle diese Nachrichten beweisen nur, dass Corneille's Stücke, auch die der letzten Zeit, Aufmerksamkeit erregten. Wenn ein Mann wie Corneille mit

---

Qu'ainsi qu'au temps du Cid je ferois des jaloux!
Mais j'ai beau rappeler un souvenir si doux,
Ma veine qui charmoit alors tant de balustres,
N'est plus qu'un vieux torrent qu'ont tari douze lustres.
— — — — — — — — — —
Au bout d'une carrière et si longue et si rude,
On a trop peu d'haleine et trop de lassitude:
A force de vieillir un auteur perd son rang;
On croit ses vers glacés par la froideur du sang;
Leur dureté rebute, et leur poids incommode,
Et la seule tendresse est toujours à la mode.

*) Vergl. unter anderm „Corneille inconnu“ par Jules Levallois. Paris. Didier & Cie. 1876. chap. II (le succès persistant). S. 25.

einem neuen Werk hervortritt, kann dies nicht unbeachtet bleiben. Wer sich für die Bühne und die Literatur interessirt, wird womöglich der Aufführung desselben beiwohnen; daher die Theater jederzeit gern ein neues Werk aus der Feder eines bekannten Dichters annehmen, da sie einer Reihe von Vorstellungen sicher sind; damit ist aber für den Werth desselben noch nichts bewiesen. Die Geschichte des Theaters zeigt im Gegentheil zur Genüge, dass ein Schauspiel anfangs recht zugkräftig und doch sehr bald veraltet und vergessen sein kann.

Die letzten eilf Dramen Corneille's behandeln sehr verschiedene Stoffe; sie zeigen Römer und Griechen, Parther, Hispanier und Hunnen, sie führen in die Götterwelt des Olymp und in die finstre Sagenwelt des fernen Kolchis. Sie sind an Werth sehr verschieden, doch sind die meisten ohne dramatisches Leben. Jedes Stück hat einzelne kraftvolle Scenen, im Ganzen aber scheint Corneille die Aufgabe des Dramas mehr und mehr verkannt zu haben. Er stellte sich allerdings in jedem seiner Stücke eine grosse Aufgabe. In „Sertorius“ sah er den römischen Volksmann im Kampf gegen die Aristokratie. In „Othon“ entrollte er das Gemälde der Intriguen und kleinlichen Vorgänge am Hof der römischen Cäsaren; „Titus und Berenice“ schildert den Kampf der Liebe mit der Pflicht, freilich in andrer Weise als einst der „Cid“ es gethan. Aber die Aufgaben, die sich Corneille in diesen und andern Stücken stellte, fanden nur eine schwache Lösung. Nur selten noch gelang ihm eine lebenswahre Zeichnung. In endlosen Reden und Gegenreden behandeln seine Personen die Frage, die sie beschäftigt, und was das Schlimmste ist, diese Frage ist oft nebensächlich und verdient solche Betonung gar nicht. Nehmen wir z. B. „Sertorius“, ohne Zweifel die beste unter den späteren Arbeiten Corneille's. Es galt darin den Unabhängigkeitskampf der Lusitanier gegen Rom zu zeigen, und die edle Einfachheit des Sertorius gegenüber der Verderbtheit der römischen Machthaber hervorzuheben. Statt nun in kräftigen Zügen das Bild dieses gewaltigen Kampfs und des endlichen Zusammenbruchs der lusitanischen Freiheit zu schildern, legt Corneille das Hauptgewicht auf eine nebensächliche, von ihm erfundne Verwicklung. Viriate, die geschichtlich nicht bekannte Königin der Lusitanier, fürchtet nach

dem Sieg des Sertorius über die Römer ihren Thron zu verlieren. Sie sieht voraus, dass Sertorius gegen die Stadt Rom selbst ziehen und sie ihrem Schicksal überlassen wird. Dies zu verhindern, bietet sie dem schon ergrauten Feldherrn ihre Hand an. Fast zu derselben Zeit erscheint Aristia, die Gemalin des Pompejus, die derselbe auf Befehl Sulla's hat verstossen müssen, im Lager des Sertorius. Auch sie trägt sich dem römischen Feldherrn an. Wenn er sie heiraten und somit ihre Ehre wieder herstellen will, verspricht sie ihm die Unterstützung einer grossen Zahl mächtiger Freunde in Rom, die nur auf ihren Wink warten, um in das Lager der Lusitanier zu eilen. Natürlich ist auch diese Combination eine Erfindung Corneille's, der, ohne es zu wollen, die Römer gar armselig hinstellt. Die einflussreichen Freunde Aristia's fragen bei ihren politischen Entschlüssen nur nach der Laune einer Frau! Sertorius sieht sich nun in die unangenehme Lage versetzt, zwischen den beiden Frauen zu wählen. Beide erklären offen, dass sie den alten Herrn nicht lieben, sondern sich ihm nur aus andern Gründen anbieten, die eine aus Politik, die andre aus Rachsucht. Sertorius selbst erscheint als Schwächling, der zwischen beiden Frauen hin- und herschwankt, und dadurch in das Licht eines doppelzüngigen Manns geräth. Ihm gegenüber sehen wir Pompejus als Feldherrn des römischen Heers. In einer Unterredung, die er mit seiner verstossenen Frau hat, erklärt er ihr, dass er sie nach wie vor liebe. Zwar habe er auf Sulla's Befehl eine andre heiraten müssen, aber Aristia möge etwas Geduld haben. Sobald er den Tyrannen nicht mehr fürchten müsse, werde er seine jetzige Gemalin verstossen und sie, Aristia, wieder zu sich nehmen! Das sind dieselben Römer, die Corneille früher so stolz und edelmüthig zeichnete. Von staatsmännischem Sinn und Gebahren findet man weder bei Sertorius noch bei Pompejus eine Spur; alles ist auf persönliche Gründe zurückzuführen. Eine berühmte Scene ist die Unterredung, welche die beiden Männer mit einander haben (III, 1.), in welcher sie abwechselnd mit Schärfe und Ironie, mit Beredtsamkeit und Wärme einander zu gewinnen suchen, aber in welcher sie nichts von politischer Einsicht und wirklich grossen Zielen verrathen. Sertorius, der von den Lusitaniern an die Spitze ihres Staats gestellt worden ist, denkt nicht

daran, die Freiheit des ihm vertrauenden Volks zu sichern, sein Blick ist nur auf Rom gerichtet. Und die Königin Viriate, die im ganzen Stück so viel von der Unabhängigkeit ihres Volks spricht und in Spanien ein Gegengewicht gegen die römische Macht errichten will, setzt schliesslich die Römer zu Erben ihres Throns und ihrer Herrschaft ein! So fällt denn auch Sertorius nicht für eine Idee, nicht durch den Stahl eines politischen Gegners, sondern er wird von seinem Unterfeldherrn Perpenna aus Eifersucht ermordet. Perpenna ist eben auch ein Bewerber um der Königin Hand. Zudem ist der Zuschauer, wie Voltaire mit Recht tadelt, auf den Tod des Sertorius nicht vorbereitet; es fehlt daher die Spannung, die Steigerung vor der Katastrophe, und die Nachricht von dem Tod des Sertorius geht fast ohne Eindruck vorüber. „Sertorius" ist nichtsdestoweniger an Schönheiten reich, aber sie liegen alle in den Einzelnheiten der Ausführung. Man wird durch die Sprache dieser Tragödie oft an die frühere Kraft des Dichters erinnert. Die hohlen Redensarten, die den „Oedipe" verunstalten, sind hier verschwunden, die Rede ist markig, bestimmt und geht auf ihr Ziel los. Ein rascherer Pulsschlag belebt die Dichtung, stellenweise findet sich die alte Wärme, der Schwung der besten Zeit wieder. So wenn Aristia in Pompejus noch die frühere Liebe zu erkennen glaubt, und, ihrer Bewegung nicht mehr Meisterin, in leidenschaftlicher Freude jeden andern Gedanken von sich wegweist:

Hinweg mit Dir, gehäss'ge Eifersucht,
Du schwarzes Kind des Zorns, du Feind des Ruhms,
Nicht hör' ich mehr auf dich, armsel'ger Hass.
Vergessen ist es, wie man mich beschimpft! —
Wer mag mir noch von neuer Ehe reden!
Ich bin Pompejus' Gattin, und mein Herz
Gehört nur ihm, da er mich wieder liebt.
Nichts von Sertorius! Aber, Herr, gebt Antwort,
Was sagt dies Herz, das ihr mir wieder schenkt?
Nichts von Sertorius! — Ach, was ich auch sage,
Ihr ruft mir nicht in gleicher Weise zu:
Nichts von Emilia! *)

---

*) Sertorius III, 2. v. 20 ff.:
Sortez de mon esprit, ressentiments jaloux,
Noirs enfants du dépit, ennemis de ma gloire,

Ganz im Gegensatz zu Corneille's andern Dramen, die meistens nach kraftvollem Anfang und spannender Steigerung gegen das Ende zu schwächer werden, behauptet sich „Sertorius" so ziemlich auf der Höhe und ist bemerkenswerth durch den Ton leidenschaftlicher Ironie, den er am Schluss noch anschlägt.

Alle diese Vorzüge vermögen indessen nicht, den Gesammteindruck der Tragödie zu erhöhen. Und wie „Sertorius" in seiner Anlage mangelhaft ist, so sind es auch die andern Werke dieser Epoche. In seinem „Othon" zeichnet Corneille einen Höfling, der ohne sein Verdienst, ohne sein Bemühen von aufrührerischen Soldaten die Krone erhält und der in einem Augenblick grosser Entscheidung nur an eine Herzenssache denkt, diese selbst aber in kleinlicher Weise behandelt. Am Schluss kommt er triumphirend als Kaiser. Er hört, dass der Vater seiner geliebten Plautina durch Mörderhand gefallen ist, aber er findet als Trostwort nur ein fades Compliment. Er selbst, sagt er zu Plautina, sei mehr todt als ihr Vater. Und wenn sie ihm in ihrer Güte nicht das Leben wiedergebe, so werde er vor ihren Augen sterben, um ihr mit seinen letzten Athemzügen noch zu huldigen *). Zu dieser Schwäche der Auffassung gesellt sich noch ein andrer persönlicher Vorwurf, den manche Kritiker dem Dichter machten. Er habe in seinem „Othon" dem König geschmeichelt und sein Verhältniss zu Mlle. de la Vallière poetisch verherrlicht. Diese Anklage zu begründen, verwies man vorzugsweise auf eine Scene des ersten

---

Tristes ressentiments, je ne veux plus vous croire.
Quoi qu'on m'ait fait d'outrage, il ne m'en souvient plus.
Plus de nouvel hymen, plus de Sertorius;
Je suis au grand Pompée; et puisqu'il m'aime encore,
Puisqu'il me rend son coeur, de nouveau je l'adore:
Plus de Sertorius! Mais, Seigneur, répondez;
Faites parler ce coeur qu'enfin vous me rendez.
Plus de Sertorius. Hélas! quoi que je die,
Vous ne me dites point, Seigneur: „Plus d'Emilie!"

*) Othon V, 7, v. 6 ff.:
— — Hélas! je suis plus mort que lui,
Et si votre bonté ne me rend une vie
Qu'en lui perçant le coeur un traître m'a ravie,
Je ne reviens ici qu'en malheureux amant,
Faire hommage à vos yeux de mon dernier moment.

Acts, in welcher Plautina dem zum Gemal der Prinzessin Camilla bestimmten Otho ihre Freundschaft anbietet*).

Man muss schon den Wunsch haben, in Corneille einen Schmeichler zu finden, wenn man in dieser Scene eine Ermuthigung Ludwig's zum Ehebruch sehen kann. Viel eher mochte Corneille bei manchem politischen Wort dieses Stücks an seinen König gedacht haben**).

Der Herzog von Grammont nannte „Othon" das Brevier der Könige, machte aber damit seinem Fürsten ein schlechtes Compliment.

In „Agésilas" schaltete Corneille achtzeilige Verse zwischen den Alexandrinern ein, um sich von der Tyrannei dieses Versmasses, das bereits als allein seligmachend in der Tragödie galt, zu befreien. Sein Versuch war indessen zu ängstlich und er erreichte damit nichts weiter, als dass er dem Ganzen einen melodramatischen Charakter gab. Wir sehen in „Agésilas" galante spartanische Krieger und Spartanerinnen, die nur mit ihrem Liebeskummer beschäftigt sind. Wenn wir uns die Nachkommen des Lykurg und Leonidas gewöhnlich anders vorstellen, so könnten wir doch einmal von der geschichtlichen Wahrheit absehen, wenn nur die Liebesgeschichten, die uns in „Agésilas" vorgeführt werden, an sich ein menschliches Interesse erweckten. Allein hier liegt der Hauptfehler. Es beleidigt uns, drei Liebespaare zu sehen, die keinerlei Theilnahme erwecken und in dem Bewusstsein, nicht zu einander zu passen, immer neue Combinationen, neue Verlöbnisse unter einander versuchen. So werden die einzelnen Figuren, wie auf einem Schachbrett, fortwährend verschoben, bis sich endlich die rechten Paare zusammenfinden.

Es folgte dann „Attila". Unter dem Namen des Frankenkönigs Meroväus und seines Sohns soll Corneille hier wieder König Ludwig und den Dauphin verherrlicht haben. Es ist möglich, dass er seiner Dichtung durch den Hinweis auf die glänzende Zukunft des Fran-

---

*) Othon I. 4. v. 19.

**) Othon II. 4, 47. Dort heisst es von Otho:

Du timon qu'il embrasse, il se fait le seul guide.

Man vergl. I. 1. 21.

kenreichs einen besondern Glanz verleihen wollte, doch bleibt diese Frage ohne Bedeutung und jedenfalls konnte seine indirecte Huldigung das Drama nicht retten. Attila, der Held des Stücks, wird von Corneille als grausamer und misstrauischer Barbar geschildert. Daneben aber hätte er ihm eine gewisse heroische Grösse lassen sollen. Attila musste zwar als „Gottesgeissel“ auftreten, aber zugleich als ein Mann erscheinen, der, mit scharfem Blick für die Schwäche der Nachbarstaaten begabt, sich ein grosses Ziel vorgesteckt hat und dasselbe unbeirrt und mit allen Mitteln verfolgt. Was aber soll man zu einem Attila sagen, der seine Wuth manchmal vergisst, um die Sprache der Galanterie zu reden, der von seinem sehnsuchtsvollen Herzen spricht und in gewundnen Worten hauptet, dass seine Vernunft dem Blick eines schönen Augs nicht widerstehen könne*)?

Aehnliches gilt auch von den übrigen Stücken.

Die Herzogin von Orléans, Henriette von England**), wünschte die Liebe des Kaisers Titus zur Königin Berenice dramatisch behandelt zu sehen und beauftragte damit gleichzeitig Corneille und seinen jungen Rivalen Racine. Jeder schrieb sein Schauspiel, ohne von der Arbeit des andern zu wissen, bis dann die beiden Dramen gleichzeitig und zur allgemeinen Ueberraschung aufgeführt wurden. Während Corneille's Stück bereits von der Molière'schen Truppe einstudirt wurde, kündigte plötzlich das Hôtel de Bourgogne eine „Bérénice“ von Racine an. Die letztere Vorstellung fand am 21. November statt und acht Tage später, am 28., war die erste Aufführung von Corneille's „Titus et Bé-

*) Attila III, 1. v. 45:

Je sens combattre encor dans ce coeur qui soupire
Les droits de la beauté contre ceux de l'empire.
L'effort de la raison qui soutient mon orgueil
Ne peut non plus que lui soutenir un coup d'oeil;
Et quand de tout moi-même elle m'a rendu le maître,
Pour me rendre à mes fers elle n'a qu'à paroître.

**) Henriette von England, Tochter König Karl's I. und der Königin Henriette Marie von Frankreich, war durch ihre Mutter eine Enkelin Heinrich's IV. Geboren 1644, wurde sie 1661 mit Philipp von Orléans, dem Bruder Ludwig's XIV., vermählt, und starb im Jahr 1670, noch bevor die beiden von ihr bestellten Stücke zur Aufführung kamen. Bossuet hielt ihr eine seiner berühmtesten Grabreden.

rénice". Auf dem ihm ungünstigen Gebiete der Liebestragödie, unterlag Corneille. Doch der ganze Wettstreit gehört mehr in die Geschichte Racine's und so werden wir ihn seiner Zeit ausführlicher besprechen.

Corneille behandelte diese an sich schon undramatische Liebesgeschichte noch besonders trocken. Als sei das menschliche Herz eine Waare, so wird es in seinem Stück behandelt. Domitian, des Titus Bruder, treibt einen wahren Schacher mit seiner Liebe und gilt doch als ein echter, braver Liebhaber. Titus aber denkt eine Zeit lang daran, sich mit Domitia, der Tochter des alten Kaisergeschlechts, zu vermälen, weil er sie fürchtet!

Weder das Schauspiel von Pulchérie, der Herrscherin von Konstantinopel, noch die Tragödie von dem parthischen Helden Surena sind anziehend genug, um sie einer eingehenden Analyse zu unterziehen. Es ist ein hartes Wort, aber es muss doch gesagt werden. Die letzten Stücke Corneille's sind mehr und mehr nach der Schablone gearbeitet; die Helden sehen sich alle einander ähnlich, sie reden dieselbe Sprache, hegen dieselben Anschauungen und Gefühle, und sie alle, ob sie nun Otho, Titus oder Surena heissen, ermangeln der Grösse.

Ist es dem Dichter doch in seiner „Sophonisbe" gelungen, in manchen Punkten hinter Mairet's Stück zurückzubleiben, das über dreissig Jahre zuvor die Epoche der regelmässigen Tragödie eröffnet hatte. Mairet liess Sophonisbe's Gemal, den König Siphax, in der Schlacht fallen, bevor er die Königin als Gattin Massinissa's zeigte. Bei Corneille vermählt sie sich mit dem numidischen König, obwohl Siphax noch am Leben ist. Das wirkt geradezu abstossend auf unser Gefühl. Die Scene, in welcher Siphax mit Ketten belastet vor Sophonisbe erscheint, von derselben mit Vorwürfen überhäuft und mit Verachtung behandelt wird, ist widerlich, zumal Sophonisbe an andern Stellen die ausgespitzten Lehren des galanten Lebens vorträgt (t. 2 v. 96. ff.). Dass die Sprache des Corneille'schen Stücks diejenige Mairet's in jeder Hinsicht übertrifft, ist selbstverständlich.

Aber auch in dieser Hinsicht ist ein Rückschritt Corneille's wahrzunehmen. Seine Sprache war niemals ganz correct gewesen,

und die Verhältnisse erklären dies zur Genüge. Die Kraft und der Schwung des Ausdrucks, die Hoheit des Gedankens lassen in den frühern Werken jede Unregelmässigkeit leicht übersehen. In den meisten Stücken aus der letzten Epoche tritt aber der Mangel an Klarheit und Correctheit um so schärfer hervor, je ärmer die Gedankenwelt des Dichters wird. Das mehrjährige zurückgezogene Leben in Rouen war nicht ohne störenden Einfluss auf ihn geblieben. Nicht minder deutlich zeigt sich in seiner Sprache die Einwirkung der precieusen Kreise, die in übertriebener Weise nach schöngeistigem ätherischen Wesen haschten. Das tritt schon in seinem „Oedipus“ deutlich zu Tage, der eine Fundgrube für precieuse Redensarten ist, und wo die Geziertheit des Ausdrucks mit der Dunkelheit wetteifert*). In „Titus und Berenice“ findet sich eine Stelle, die wohl pomphaft klingt, aber durchaus sinnlos ist*).

---

*) So sagt (I. 1. v. 5) Theseus, der in Theben weilt, und sich nun um Dircé, die Tochter des Lajus, bewirbt:

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amants est encor plus funeste.

Acte IV, 1. v. 3 ff. sagt Dircé, als Theseus, von dem Orakel getäuscht, ihr Bruder zu sein glaubt, und statt ihrer sterben will:

Et ce jaloux honneur qui ne consentoit pas
Qu'un frère me ravît un glorieux trépas,
Après cette douceur fièrement refusée,
Ne me refusoit point de vivre pour Thésée.
Et laissoit doucement corrompre sa fierté
A l'espoir renaissant de ma perplexité.

Acte V. 8. v. 36 sagt Nérine, die Dienerin der Königin Jocaste, als sie deren Verzweiflung schildert:

Et nos pleurs par respect attendent ses soupirs.

*) Tite et Bérénice I. 2. 1. Domitian kommt zu Domitia, die er liebt, die aber in vier Tagen den Kaiser Titus heiraten soll. Er sagt ihr:

„Faut-il mourir, Madame? et si proche du terme
Votre illustre constance est-elle encore si ferme,
Que les restes d'un feu que j'avois cru si fort
Puissent dans quatre jours se promettre ma mort?

Ueber diese Verse ist viel gespottet worden. Boileau soll mit Beziehung auf sie zwei Arten von Galimathias unterschieden haben; den einfachen Galimathias, bei dem der Verfasser zwar wisse, was er sagen wolle, aber das Publikum nicht, und den doppelten Galimathias, von dem weder der Verfasser noch das Publikum etwas verstünden. — Der Schauspieler Barre, der die Rolle des Domitian in Molière's Truppe zuerst zu spielen hatte, habe sich, heisst es weiter,

Die Schuld dieser betrübenden Erscheinung liegt nicht in Corneille allein. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass die Verkettung der Umstände, die rasche Wandlung der politischen Verhältnisse und die schnelle Entwicklung der Sprache dem alternden Dichter die grössten Schwierigkeiten bereiten mussten.

Am besten, Corneille hätte dem jungen Geschlecht die fernere dramatische Arbeit überlassen. Allein seine äussere Lage drängte ihn zu weiteren Compositionen. Und da er fühlte, dass das Publikum anders geartet war und andere Ansprüche erhob, so that er seinem Wesen Gewalt an, um dem geänderten Geschmack zu entsprechen. Daher sein verzweifeltes Haschen nach Neuem. Konnte er auch mit der Weichheit, dem leidenschaftlichen Ton der Racine'schen Tragödie nicht wetteifern, so konnte er doch vielleicht durch andere Mittel gefallen. Darum strebte er nach Eleganz der Rede, und verfiel in Manierirtheit; wählte er seine dramatischen Stoffe aus entlegenen Zeiten und Ländern, und machte dadurch nur den grellen Widerspruch zwischen der barbarischen Welt, die er schildern wollte, und der Art, wie er sie schilderte, um so deutlicher. Er wollte, wie er selbst erklärte, von den faden Galanterien der modernen Stücke nichts wissen, und gründete das Hauptinteresse seiner Werke auf schwache Liebesverhältnisse, die er möglichst trocken behandelte. Er griff endlich zu dem Reiz der Ausstattung, und versuchte es mit Spektakelstücken, wie z. B. dem „Goldnen Vliess“.

Von diesem und einem andern Gelegenheits- und Ausstattungsgedicht, der „Psyche“, mögen darum noch einige Worte gesagt werden.

Das „Goldne Vliess“ verfasste Corneille im Auftrag eines reichen Sonderlings, des Marquis de Sourdeac, der zur Feier des Friedensschlusses zwischen Frankreich und Spanien (1659), so-

---

zuerst an seinen Director um Erklärung der dunkeln Stelle gewandt, und da dieser den Sinn nicht habe finden können, sei Barre zuletzt zu Corneille selbst gegangen. Corneille habe sie geprüft und endlich gestanden, dass er sie auch nicht verstehe. „Mais récitez les toujours; tel qui ne les entendra, les admirera.“ Siehe Récréations littéraires ou Anecdotes et remarques sur différents sujets recueillies par M. C. R** (Cizeron Rival). Paris et Lyon 1765. p. 67. Corneille, édit. Marty-Laveaux, Band III, S. 191.

wie der Vermälung des Königs mit der Infantin Maria Theresia von Oesterreich (1660) ein grosses Fest auf seinem Schloss in der Normandie veranstaltete*).

Die Dichtung Corneille's war jedoch nicht die Hauptsache, sie musste sich den Anforderungen der aus Italien herübergekommenen Kunst scenischer Ausstattung fügen. Niemals hatte man in Frankreich schönere Decorationen, überraschendere Verwandlungen gesehen, als bei dieser Aufführung. Auch Musik und Gesang durfte nicht fehlen. Das Reich der Oper nahte heran. Da sah man auf der Bühne die unwirthbare Küste von Kolchis, wo der Phasis in schäumenden Wogen über Felsen herabstürzte. Aus den Fluten des Meers stiegen Tritonen und Sirenen empor, während vier Windgötter eine kostbare Muschel über die Wasserfläche zogen, aus welcher die Königin Hypsipyle, die frühere Geliebte des Jason, hervortrat. Dann wieder sah man das Innere eines prachtvollen Palastes, der sich auf Geheiss der Medea plötzlich zur Hölle verwandelte, wo sich Schlangen und Drachen, Elephanten, Löwen, Tiger und sonstiges böse Gethier tummelten. Der letzte Act führte in den dichten Hain des Mars zu dem goldnen Vliess. Götter flogen vom Himmel zur Erde herab und wieder empor; Medea selbst schwang sich zuletzt mit dem Vliess in die Lüfte und entführte das Palladium von Kolchis. Der verzweifelte König Aeetes wandte sich um Schutz an seinen Vater, den Sonnengott, und so öffnete sich im Schlussbild in strahlender Majestät der Himmel. Ueber die sonnenleuchtende Wohnung des Helios hinaus erblickten die entzückten Zuschauer den Herrn des Olympos mit allen Göttern; das Wort des Zeus löste die Verwirrung auf Erden und verhiess auch für Kolchis eine friedliche Zukunft.

Die Berichte der Zeitgenossen sind überschwänglich in ihrem Lob. Aber sie sprechen immer nur von der Ausstattung, nicht von der Dichtung; und mit Recht, denn die letztere kann keinen Anspruch auf dramatischen Werth erheben**). Bedeutend höher

*) Siehe Abschnitt I, S. 56.

**) Jason ist in der beliebten Manier der damaligen Liebhaber gezeichnet. Er schwankt zwischen Medea und Hypsipyle und ist ein Ausbund von Galanterie. So sagt er zu Medea (II. 2. v. 119):

steht „Psyche“, obwohl auch dieses Werk nur ein Gelegenheitsstück mit Ballet ist.

„Psyche“ ist die gemeinsame Arbeit Molière's und Corneille's, und schon aus diesem Grund interessant. Der König hatte sich für den Carneval des Jahrs 1671 ein grosses Schaustück bei Molière bestellt. Dieser wählte den Roman seines Freunds Lafontaine, um daraus ein buntes Zauberstück zu fertigen. Aber die Zeit mangelte ihm; er entwarf wohl den Plan, schrieb auch den Prolog, den ersten Act und einige weitere Scenen (II, 1 u. III, 1), dann aber bat er seinen Freund Corneille um Hilfe, und dieser vollendete das Stück in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen. Quinault, der später als Dichter von Operntexten besonders beliebt wurde, schrieb die einzulegenden Lieder und Gesänge, und Lulli componirte die Musik dazu. In kürzester Zeit war alles bereit, und der König konnte sich nach Wunsch des heitern Spiels, der prachtvollen Ausstattung und der musikalischen Beigaben erfreuen.

Das Stückchen macht an sich keine grossen Ansprüche, aber man verspürt in der raschen Führung des Ganzen die Hand des praktischen Schauspielers und grossen Lustspieldichters. Molière mag durch sein Wort auch Corneille aufgefrischt haben. In den Theilen, die von dem Letztern herrühren, herrscht nicht minder ein heitrer, kräftiger Ton. Es ist merkwürdig, dass Molière gerade in diesem Stück indirect der alten Art des Dramas, also gerade dem Drama seines Mitarbeiters, das Urtheil sprach *). Der Stoff, die reizende Erzählung von der Liebe des Amor und der Psyche, passte allerdings wesentlich für die moderne Schule. Auch Corneille versuchte sich diesmal mit Glück in dieser Manier.

„Quel heur de pouvoir dire en terminant mon sort:
Un respect amoureux a seul causé ma mort!

*) In der ersten Scene des ersten Acts besprechen die zwei Schwestern der Psyche voll Neid die Bewunderung, welche die letztere allenthalben erweckt. Die eine, Aglaure, tadelt es, dass Psyche so zuvorkommend sei; sie öffne Jedermann die Arme, und verheisse ihm sein Glück. Dann fährt sie fort v. 111:

Notre gloire n'est plus aujourd'hui conservée,
Et l'on n'est plus au temps de ces nobles fiertés
Qui par un digne essai d'illustres cruautés,
Vouloient voir d'un amant la constance éprouvée.

Seine Verse sind leicht und gefällig, und in einer berühmten Stelle erhebt er sich nicht allein zum Ausdruck wahrer Innigkeit, er schlägt darin auch den Ton schwärmerischer Zartheit an, den die neuere Zeit so liebte, und die man bei Corneille kaum erwartete. Es ist dies die naiv sinnliche Liebeserklärung, welche Psyche an Amor richtet *). Dass Corneille bewusst darauf ausging, sein Stück in dieser ihm sonst fremden Tonart zu schreiben, verräth er deutlich. Einmal erinnert er sogar an Theophile's „Pyramus“, jenes Urbild der galanten Komödie, welches die feine Welt zur Zeit, da Corneille noch ein Jüngling war, entzückte **). Eine solche Sprache hatte schon damals etwas wie Moderduft, und sie bei Corneille zu finden, macht einen gar seltsamen Eindruck auf uns.

---

*) Psyche III. 3. v. 19:

A peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
Laissent évanouir l'image du trépas,
Et que je sens couler dans mes veines glacées
Un je ne sais quel feu que je ne connois pas.
J'ai senti de l'estime et de la complaisance,
De l'amitié, de la reconnaissance;
De la compassion les chagrins innocents
M'en ont fait sentir la puissance;
Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.
Je ne sais ce que c'est; mais je sais qu'il me charme,
Que je n'en conçois point d'alarme:
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer.
Tout ce que j'ai senti n'agissoit point de même,
Et je dirois que je vous aime,
Seigneur, si je savois ce que c'est que d'aimer.

**) Man vergl. das Couplet Amors III. 3. v. 158 ff., worin er seine Liebe schildert, und worin er auf Psyche's Frage, ob er eifersüchtig sei, antwortet:

Je le suis, ma Psyche, de toute la nature:
Les rayons du soleil vous baisent trop souvent;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent.
Dès qu'il les flatte j'en murmure;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche;
Votre habit de trop près vous touche;
Et sitôt que vous soupirez,
Je ne sais quoi qui m'effarouche,
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés....

Man vergl. Theophile's „Pyramus und Thisbe“ IV. 1. 42 ff. und Band I. dieses Werks S. 312.

Neben seinen dramatischen Arbeiten hatte Corneille die geistliche Poesie nicht vernachlässigt. Im Jahr 1665 veröffentlichte er die „Louanges de la Sainte Vierge“, eine poetische Uebersetzung des lateinischen Gedichts „Laus beatae Virginis“ von Sanct Bonaventura. Fünf Jahre später, 1670, erschien eine ganze Sammlung geistlicher Gedichte von ihm, zum grössten Theil Uebersetzungen („Offices de la Vierge; les sept psaumes penitentiaux; vêpres et complies du dimanche; Instructions chrétiennes et prières chrétiennes“, eine Auswahl von Meditationen und Gebeten aus der schon früher von ihm übersetzten „Nachfolge Chisti“; zuletzt auch eine Uebersetzung des römischen Breviers.) Corneille erwies sich in diesen wie in den früheren Werken ähnlicher Art als ein gewissenhafter Uebersetzer. Es gelang ihm oft, den Ausdruck seines Originals in knapper und treffender Weise wiederzugeben; seine Sprache war ernst und würdig. Aber alle unsere Bedenken gegen derlei Uebertragungen werden durch diese Vorzüge nicht behoben. In der grossen Sammlung seiner geistlichen Gedichte fallen die Psalmen am meisten auf. Die Uebersetzung derselben durch Corneille steht über der einst so gerühmten Racan'schen Paraphrase*), aber die poetische Kraft und die Erhabenheit des Originals verliert sich auch bei ihm vollständig**).

Haben wir bisher hauptsächlich Corneille's poetischer Thätigkeit unsere Aufmerksamkeit gewidmet, so wenden wir nun,

---

*) Vergl. Band I. dieses Werks, S. 216.

**) Man vergl. z. B. Psalm XVIII. Er beginnt in der lateinischen Uebersetzung: „Coeli enarrant gloriam Dei, et opera manuum ejus annuntiat firmamentum“. Nach Luther unter der Zahl XIX: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und die Veste verkündiget seiner Hände Werk. Ein Tag sagt es dem andern und eine Nacht thut es kund der andern“. Corneille's Uebertragung beginnt:

Des célestes lambris la pompeuse étendue
Fait l'éloge du Souverain,
Et tout le firmament ne présente à la vue
Que des ouvrages de sa main.

Le jour prend soin d'apprendre au jour qui lui succède
Ce que sa parole a produit,
Et la nuit qui l'a su de la nuit qui lui cède
L'enseigne à celle qui la suit.

bevor wir von ihm scheiden, unsern Blick noch einmal auf ihn selbst, auf seine späteren Lebensschicksale und die Erlebnisse seiner Kinder.

Mit „Suréna“ hatte Corneille seine dramatische Arbeit abgeschlossen, und nur wenige Gelegenheitsgedichte stammen aus seinen letzten Lebensjahren. Schon im Jahr 1662 hatte er sich entschlossen, seinen Wohnsitz in Rouen aufzugeben und mit seiner und seines Bruders Thomas Familie nach Paris überzusiedeln. Nur gewichtige Gründe konnten den schon alternden Mann zu einer solchen Veränderung bewegen. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, dass eine Hauptveranlassung zu dieser Uebersiedlung in den misslichen finanziellen Verhältnissen Corneille's zu suchen sei. Der Dichter habe vermeiden wollen, seine Lage in Rouen zu offenbaren. Es scheint dieser Gedanke bei genauerer Prüfung nicht zulässig. Gerade in dem Jahr 1662 liess sich der König eine Liste einheimischer sowie fremder Dichter, Schriftsteller und Gelehrten vorlegen, die er mit einem Jahresgehalt auszeichnen könnte. Der Minister Colbert liess durch Chapelain das gewünschte Verzeichniss zusammenstellen. Corneille's Name fand sich auch darin, und wenn er auch nicht so hoch wie Chapelain bedacht wurde, erhielt er doch eine königliche Gabe von jährlich zweitausend Livres. Rechnet man die Zinsen einiger noch erhaltenen Capitalien, sowie die Rente hinzu, welche Aecker und Häuser abwarfen; bedenkt man, dass Corneille als Mitglied der Akademie jährlich fünfzehnhundert Livres bezog, und er darauf zählen konnte, für jedes neue Schauspiel etwa zweitausend Livres zu erhalten, so dürfen wir schon annehmen, dass er sich aus andern Gründen zu dem immerhin für ihn schweren Schritt entschloss. Wollte Corneille auch ferner für das Theater thätig sein, so war eine öftere Anwesenheit in Paris unumgänglich, die Reise dahin aber in den schwerfälligen Postkutschen eine Anstrengung, der sich ein junger Mann wohl leichten Muths unterziehen konnte, die aber für Corneille bereits sehr lästig, für seine Gesundheit gefährlich werden konnte. Zudem wuchsen die Kinder heran, und der Dichter glaubte wohl, in Paris, an der Quelle der Gnaden, für seine Söhne leichter und besser sorgen zu können. Da nun

sein Bruder Thomas, sein treuer Gefährte, ebenfalls für die Pariser Bühne arbeitete, und deshalb wohl den Umzug befürwortete, so braucht man nicht nach andern Gründen zu suchen.

Die beiden Familien konnten der freundlichsten Aufnahme in Paris sicher sein. Corneille hatte im Jahr 1662 den Höhepunkt seines poetischen Schaffens zwar schon längst überschritten, aber gerade damals war fast jede tadelnde Kritik ihm gegenüber verstummt, und er konnte sich, allerdings nur eine kurze Zeit, des glücklichen Bewusstseins allgemeiner Anerkennung erfreuen*). Eine Ueberlieferung besagt, Corneille habe Anfangs als Gast im Hôtel de Guise in der Rue du Chaume gewohnt. Dies könnte jedenfalls nur kurze Zeit gewesen sein, wenn sich die Angabe nicht gar auf eine frühere Zeit bezieht, in der Corneille vielleicht sein Absteigquartier in dem genannten Palais hatte, so oft er nach Paris kam. Jedenfalls wohnte er später in der Rue d'Argenteuil auf der Butte Saint Roch. Diese Strasse ist allerdings unweit des Palais-Royal und des Louvre, lag aber zur damaligen Zeit in einer ziemlich verwilderten Gegend. Sie war nur halb ausgebaut, schmutzig und der Aufenthaltsort niedrigen Gesindels. Heut ist die Butte Saint Roch schon längst abgetragen. Zu Corneille's Zeit erhob sich der kleine Hügel noch, der Weinstöcke und Obstbäume trug, und auf dessen Höhe einige Windmühlen ihre langen Arme drehten. Nicht weit von Corneille wohnte sein Bruder Thomas in der Rue du Clos Georgeot. Ebenfalls nahe, in der Rue de Richelieu, gegenüber der Mündung der Rue Traversière, erhob sich das Haus Molière's. Schon der geschäftliche Verkehr brachte die beiden Männer öfters zusammen, und mehr als einmal mögen sie, ihre Pläne besprechend, auf der Butte Saint Roch sich ergangen haben. Molière, der Anfangs auch mit Racine eng befreundet war, sah diesen sich abwenden und ganz in das Lager des rivalisirenden Hôtels de Bourgogne übergehen. Um so fester mag er darum an Corneille gehalten haben.

In Paris fand dieser jedoch nicht die Verbesserung seiner

---

*) Molière huldigte ihm in den „Fâcheux“ I, 1. 54. Mazarin hatte schon früher in einem Saal seines Palasts die Bildnisse Homer's, Virgil's, Tasso's und Corneille's als der vier grössten Dichter anbringen lassen.

Lage, wie er gehofft hatte. Im Gegentheil; Kummer und Bedrängniss stellten sich nur zu bald ein. Die zwei ältesten Söhne Corneille's waren in das Heer getreten, nachdem der jüngere von ihnen als Page bei der Herzogin von Nemours seine Laufbahn begonnen hatte. Das Leben und die Ausrüstung eines Officiers kostete mehr Geld als sein Gehalt betrug, und der Vater hatte viel Geld zuzuschiessen, wenn er wollte, dass seine Söhne standesgemäss lebten. Da kamen drückende Sorgen, zumal als die königliche Kasse das Gehalt des Dichters immer unregelmässiger, schliesslich gar nicht mehr zahlte. Schon um's Jahr 1665 beklagte sich Corneille in einem kleinen Gedicht über die Verzögerung der Zahlungen*), und vom Jahr 1679 an blieb dieselbe ganz aus. Corneille zählte damals dreiundsiebzig Jahre. Die Theater zahlten ihm schon lang nichts mehr, da er verstummt war. Die Capitalien des väterlichen Vermögens waren allmälig alle aufgezehrt worden. Man braucht deshalb noch nicht, wie Manche wollen, die Frau des Dichters als schlechte Haushälterin hinzustellen**). Aber noch härterer Kummer lastete auf ihm. Sein dritter Sohn, Charles, war ihm im Alter von 14 Jahren 1667 gestorben; der zweite Sohn, dessen Vorname nicht bekannt ist, war in demselben Jahr bei der Belagerung von Douai am Fuss verwundet und zu seiner Heilung nach Haus gebracht worden. Derselbe fiel einige Jahre später bei der Belagerung von Grave (1674). Immer trauriger gestaltete sich die Lage des

---

*) Corneille, éd. Marty-Laveaux, B. X. Nr. LXVII. S. 185. Au roi pour le retardement du payement de sa pension.

> Grand Roi, dont nous voyons la générosité
> Montrer pour le Parnasse un excès de bonté,
> Que n'ont jamais eu tous les autres,
> Puissiez-vous dans cent ans donner encor des lois
> Et puissent tous vos ans être de quinze mois
> Comme vos commis font les nôtres.

**) Es ist Thatsache, dass Corneille vom Jahr 1644 an eine Reihe von Capitalien, die früher ausgeliehen worden waren, im Namen seiner Mutter kündigte und einzog. So erhob er 1644 die Summe von 2800 Livres, 1645 1767 L., 1646 3200 L. Dann verkaufte er 1650 seine Advokatur, und es ist nicht anzunehmen, dass er die Summen, die er so erhielt, alle wieder auslieh. Noch 1683 verkaufte er 9 Grundstücke gegen eine Rente von 95 Livres.

greisen Dichters. Unterdessen wurde das Schloss zu Versailles mit einem unerhörten Aufwand gebaut und man feierte die glänzendsten Hoffeste.

Thomas, der letzte Sohn Corneille's, hatte sich dem geistlichen Stand gewidmet, und König Ludwig ihm eine Pfründe in Aussicht gestellt. Allein auch diese blieb aus. Es klingt wie ein Schrei der Verzweiflung aus dem Gedicht, in dem Corneille sich an den König wendet und ihm vorhält, dass ein grosser Monarch nur versprechen darf, was er halten will*). Ludwig nahm das kühne Wort ruhig hin, löste aber erst im Jahr 1680 sein Versprechen ein, und ernannte Thomas zum Abbé von Aiguevive. Als solcher hatte derselbe jährlich dreitausend Livres zu beziehen; ob er sie aber regelmässig erhielt, und ob er seinem Vater etwas davon überliess, ist nirgends zu ersehen. Allein wenn er auch einen Theil seines Einkommens zur Unterstützung seiner Eltern verwendet haben sollte, so genügte sein Beitrag nicht, die Sorgen aus seinem väterlichen Haus zu bannen. Zuletzt musste sich Corneille sogar entschliessen, sein väterliches Haus in Rouen abzugeben. Seine jüngste Tochter trat in ein Dominicanerkloster und musste als Aussteuer die Summe von 3000 L. einzahlen. Diese konnte der Vater nicht anders als durch den Verkauf seines Hauses aufbringen. Er erhielt dafür im Jahr 1683 den Betrag von 4300 L., so dass ihm nach Abzug der Zahlung für seine Tochter nur wenig übrig blieb.

Einmal noch konnte der greise Dichter die Rückkehr des frühern Glücks hoffen. Es war bei Gelegenheit grosser Festlichkeiten zu Versailles. Der König befahl, eine Reihe der besten Schauspiele Corneille's aufzuführen. Konnte diese auf's Neue strahlende Sonne der Hofgunst nicht auch die schon lang erkaltete Freundlichkeit des Publikums für den Dichter wieder beleben? Wenn Ludwig ihn auch fernerhin stützen, seine andern Tragödien huldreich anblicken wollte, dann werde ihn auch die Nation wieder gerechter beurtheilen. So sagte er in einem Gedicht an den König, und er glaubte wirklich, dass nur ein Zufall,

---

*) Corneille, Oeuvres X. Nr. LXXXVI. S. 308. Placet au roi. Dasselbe schliesst mit den Worten:

„Un grand roi ne promet que ce qu'il veut tenir."

nur Missgunst seinen letzten Arbeiten den ihnen gebührenden Ruhm vorenthalten habe*). Er hielt den König für mächtig genug, auch den Geschmack seines Volks zu lenken. Ludwig erfüllte seinen Wunsch nicht, und so verlor der Dichter jede Hoffnung und den Rest des Selbstvertrauens. Noch einmal versuchte er bei der Vermälung des Dauphin (1680) seine Kraft in einem Festgedicht, das er selbst überreichte. Doch war es nicht bloss eine leere Formel der Bescheidenheit, wenn er von seinem erschöpften Geist sprach:

> O welche Qual für mich, den's Alter brach,
> Dass ich dir nichts zu bieten mehr vermag
> Als einen müden Geist **).

Immer düstrer umzog sich der Lebensabend des Dichters. Es war einsam geworden um ihn; Molière war todt, und ausser seinem Bruder sah er nur wenige Freunde. Die Armuth zu schildern, in die er in seinen letzten Jahren gerathen war, führt man gewöhnlich den Brief eines Landsmanns und Verwandten aus Rouen an, der ihn in Paris aufsuchte***). Der Briefsteller erzählt darin, wie er mit Corneille gespeist habe, und dann mit ihm ausgegangen sei. In der Rue de la Parcheminerie sei Corneille in die Bude eines Schuhmachers getreten, um sich seine zerrissenen Schuhe flicken zu lassen. Wieder zu Hause angelangt, habe er, der Schreiber, dem Dichter seine Börse angeboten, dieser aber jede Gabe abgelehnt. Die ganze Geschichte klingt nicht so entsetzlich. Corneille hielt nicht viel auf sein Aeusseres, und warum sollte er sich nicht auch einmal seine Schuhe flicken lassen? Aber die Erzählung gewinnt einen andern Charakter durch den kleinen Satz, mit dem der Freund aus Rouen schliesst. „Ich habe darüber geweint, dass ein solches Genie in so tiefes Elend versunken ist!“ Damit bekommt sein

---

*) S. Corneille, Oeuvres X. n° LXXXVII. S. 309: „Au roi.“

**) Corneille, Band X, n° XCII. S. 334. A Monseigneur, sur son mariage. v. 7.

> Quel supplice pour moi, que l'âge a tout usé,
> De n'avoir à t'offrir qu'un esprit épuisé!

***) M. Emanuel Gaillard hat zuerst diesen Brief mitgetheilt. S. Précis des travaux de l'Académie de Rouen pour l'année 1634, p. 167.

Bericht eine düstre Färbung. Um so sprechen zu können, muss er andre deutliche Spuren der Armuth und Bedrängniss gesehen haben, und die Klage presste sich in diesem letzten Satz zusammen*).

Seit vier Jahren schon hatte Corneille die königliche Pension verloren. Einzelne Stimmen haben versucht, die Ueberlieferung von der Armuth Corneille's zu bestreiten. Allein die Verhältnisse sprechen zu laut. Ein Greis, der berühmteste Dichter, den Frankreich bis dahin noch besessen, verliert, da er schwach und krank wird, den kleinen Ehrensold, den ihm der König früher bewilligt hat. Ludwig XIV. hat ihn vergessen, die Minister haben Wichtigeres zu thun als für einen Corneille zu sorgen, der nur schlecht gelernt hat sich zu bücken; keiner der vielen vornehmen Herren, die so gern Mäcenas spielen, denkt daran, dem grossen Mann zu helfen. Sie haben für andre zu sorgen, die kleiner an Geist, aber amüsanter als Gesellschafter sind. Es ist eine Schande, dass Corneille sich zuletzt gezwungen sah, eine Bittschrift an Colbert zu richten, und ihn um Auszahlung der Pension anzuflehen. Aber auch da noch verfolgte ihn das Unglück; Colbert starb um jene Zeit, und so blieb das Gesuch unbeachtet. Die Kräfte des Dichters waren erschöpft, er wurde krank, und seine Krankheit zehrte die letzten Mittel auf. Die Noth muss dringend gewesen sein, sonst hätte Boileau, der ihm persönlich fremd war, und ihn mehr als einmal angegriffen hatte, sich nicht in der Weise für ihn verwendet, wie er es that. Als er von der

*) Aehnliches weiss Voltaire zu berichten. Er hörte von den Freunden seines Vaters oft genug bitter über die Vernachlässigung klagen, die man Corneille in den letzten Jahren seines Lebens habe zu Theil werden lassen (Brief Voltaire's an Duclos v. 31. August 1761.) Noch schärfer spricht er in dem Brief an den Abbé d'Olivet (September 1761): Croyez-moi, le pauvre homme était négligé comme tout grand homme doit l'être parmi nous. Il n'avait nulle considération, on se moquait de lui; il allait à pied, il arrivait crotté de chez son libraire à la comédie; on siffla ses douze dernières pièces, à peine trouva-t-il des comédiens qui daignassent les jouer. Oubliez-vous que j'ai été élevé dans la cour du Palais, par des personnes qui avaient vu longtemps Corneille?" Voltaire ist etwas übereilt in seinen Aeusserungen; wir wissen, dass das Schicksal der letzten Stücke Corneille's nicht so traurig war. Aber ein gut Theil Wahrheit steckt doch in Voltaire's Worten.

traurigen Lage Corneille's hörte, eilte er zum König und schilderte ihm des Dichters Noth. Er erbot sich, auf seine eigne Pension zu dessen Gunsten zu verzichten, wenn die Staatskasse ausser Stand sei zu zahlen. Ludwig XIV. schickte dem Kranken auf der Stelle zweihundert Louisd'or, allein die Hilfe kam zu spät. Zwei Tage nachdem ihm die königliche Spende überbracht worden war, hauchte Corneille seinen Geist aus. Er starb in den Frühstunden des 1. Oktober 1684, im 79. Lebensjahr, und seine Leiche wurde in der Kirche St. Roch beigesetzt. Aber erst Ludwig Philipp von Orléans, der spätere König, liess 1821 die Stätte durch eine Büste und eine Gedenktafel bezeichnen.

Das Aeussere Corneille's war nicht gerade ansprechend. Die wenigen Porträts, die man von ihm besitzt, zeigen ihn mit einem ziemlich regelmässigen Gesicht, starker Nase, zurückweichender nicht sehr hoher Stirn, etwas hervortretendem Mund, aber schwachem Kinn. Der Ausdruck des Gesichts ist trotz der scharf geschnittenen Züge nicht gerade bedeutend*). Im Foyer des Théâtre français steht an einem Ehrenplatz seine Büste von Caffieri, die aber nur nach den Porträts gefertigt ist. Sie stammt aus dem Jahr 1777, und kann also keinen Anspruch auf besondre Aehnlichkeit erheben.

Im Umgang war Corneille schwerfällig, seine Unterhaltung schleppend. Sagte er doch von sich selbst:

J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville,
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
Que quand je me produis par la bouche d'autrui**).

„Wenn man Mr. de Corneille sah“, sagt ein Zeitgenosse, „hätte man nicht geglaubt, dass er die Griechen und Römer so trefflich reden liesse und dass er die Gefühle und Gedanken der Helden so vorzüglich zum Ausdruck bringen könnte. Das erstemal, dass ich ihn sah, hielt ich ihn für einen Kaufmann aus

---

*) Die besten Bilder sind die Stiche von Michel Lasne und Ficquet. Ein Portrait Corneille's war von Lebrun gemalt.

**) Siehe den Brief Corneille's an Pellisson, wahrscheinlich aus dem Jahr 1636. Corneille, éd. Marty-Laveaux. X. S. 477.

Rouen: sein Aeusseres sprach nicht für seinen Geist, und seine Unterhaltung war so schwerfällig, dass sie jedem lästig ward, wenn sie länger dauerte. Gewiss, Mr. de Corneille vernachlässigte sich zu sehr***) ....“ Derselbe Gewährsmann behauptet, Corneille habe nie correct französisch gesprochen.

Mit solchem Charakter konnte Corneille an dem glänzenden Hof Ludwig's kein Glück machen. Er war zu unabhängigen Geistes und zu stolz, um sich viel zu beugen. Man hat ihm allerdings einige übertriebene Dedicationen vorgeworfen, und gewiss, Corneille war keiner jener antiken Charaktere, die er selbst so gern zeichnete, aber bei alldem war er kein Schmeichler. Er fühlte seinen Werth und glaubte, dass er reichen Lohn verdient habe und ihn nicht erst zu erbetteln brauche. Diesem Gefühl hat er manchmal Worte geliehen, wenn die Verlegenheiten des äusseren Lebens ihn zu stark bedrängten. So brachte ihn, was vielleicht nur der naive Ausdruck seines unpraktischen Wesens war, in den Ruf der niederen Habsucht. So lang seine Verhältnisse nicht genauer bekannt sind, sollte man sich hüten, auf ein paar Verse hin einen Mann wie Corneille zu verurtheilen. Wäre sein Charakter geschmeidiger gewesen, so hätte er mit leichter Mühe seine Einkünfte verdoppelt. Aber er war eben kein Höfling und kein Diplomat. Wir haben gesehen, wie scharf er Ludwig XIV. an sein Versprechen erinnerte, und die Verse, in welchen er es that, blieben nicht etwa unbekannt. Sie finden sich in dem „Mercure galant“ vom Jahr 1677 abgedruckt. Mit erstaunlichem Freimuth hatte er schon früher in dem Prolog zu dem „Goldnen Vliess“ zum König gesprochen. Er liess darin das Land Frankreich auftreten und zur Siegesgöttin, die sich über Undankbarkeit beschwert, die kühnen Worte sagen:

> Sind meine Söhne nur zum Krieg geboren?
> Der Ruhm, der sie umstrahlt, wird mir verderblich.
> Ich zittre vor mir selbst und meinen Siegen.

---

*) S. Mélanges d'histoire et de littérature par M. de Vigneul-Marville. 4. édit. Paris 1725. t. I. pag. 193. Vergl. Voltaire's Brief an den Abbé d'Olivet, Sept. 1761: „Mon père avait bu avec Corneille: il me disait que ce grand homme était le plus ennuyeux mortel qu'il eût jamais vu et l'homme qui avait la conversation la plus basse“.

Mich zu beschützen, ziehn zum Kampf sie aus,
Doch kehren sie als Sieger nur zurück,
Um meine Lande zu verwüsten. —

— — — — — — — — — —

Vom Sieg gekrönt, fühl' ich die Kraft mir schwinden.
Der Staat ist blühend, doch die Völker seufzen.
Und ihre welken Glieder beugen sich,
Erdrückt von meiner stolzen Thaten Last.
Der Ruhm des Thrones wird des Volkes Unheil*).

So redete er in dem Festspiel, das er zu Ehren der Vermälung Ludwigs XIV. dichtete, als Frankreich verhältnissmässig noch gesund und kräftig dastand. Wie viel schärfer mag sein Urtheil später geklungen haben. Freilich begann um jene Zeit bereits der Eroberungs- und Ruhmestaumel die Köpfe zu verdrehen. Damals erwuchs im Land der Glaube an die Unüberwindlichkeit der französischen Heere, und allgemein wurde die Ueberzeugung, dass Frankreich berufen sei, über Europa zu herrschen. So dürfen wir uns nicht wundern, später auch manche verkehrte Ansicht über die kriegerische Politik des Königs in Corneille's Gedichten zu finden.

Es bleibt uns noch ein Wort über die Familie Corneille's zu sagen übrig.

Dass ein überaus herzliches schönes Verhältniss in Corneille's Haus geherrscht hat, wird von allen bestätigt, die die Familie kannten. Thomas führte die Schwester der Frau Pierre Corneille als Gattin heim, und es heisst, die beiden Paare hätten lange nur Einen Haushalt, nur Ein gemeinsames Besitzthum gehabt. Eine Schwester der beiden Dichter, Martha Corneille (geb.

---

*) La Toison d'or. Prologue, v. 20.

La France:

Ah! Victoire, pour fils n'ai-je que des soldats?
La gloire qui les couvre, à moi-même funeste,
Sous mes plus beaux succès fait trembler tout le reste;
Ils ne vont au combat que pour me protéger.
Ils n'en sortent vainqueurs que pour me ravager.

— — — — — — — — — —

A vaincre tant de fois mes forces s'affoiblissent:
L'Etat est florissant, mais les peuples gémissent;
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets!

1623), war die Vertraute ihrer poetischen Arbeiten. Pierre soll ihr gewöhnlich zuerst seine Dichtungen vorgelesen und ihren Rath über dieselben eingeholt haben. Sie heiratete einen Advokaten zu Rouen, Le Bovier de Fontenelle, und wurde die Mutter des in der französischen Literatur lange mit Anerkennung genannten Dichters und Schriftstellers Fontenelle (1657 — 1757), der auch eine Biographie seines grossen Oheims schrieb.

Pierre Corneille's Witwe zog sich nach Les Andelys zurück, wo sie ihre Jugend verlebt hatte, und starb dort im Jahr 1694. Von seinen Kindern waren ihm zwei Söhne in den Tod vorausgegangen; ein andrer Sohn und die jüngste Tochter hatten die Weihen erhalten; der erstere war Abbé von Aiguevive in der Touraine geworden, die letztere in ein Dominicanerinnen-Kloster getreten. So blieb nur der älteste Sohn, Pierre, der als Hauptmann in einem Cavallerieregiment den Dienst aufgab und sich mit Marie Cauchois, der Tochter eines wohlhabenden Kaufmanns aus Rouen, vermälte. Er starb schon 1698 und hinterliess einen Sohn Pierre-Alexis, dessen Nachkommenschaft ziemlich zahlreich bis auf unsere Zeit zu verfolgen ist. Ein Pierre-Alexis Corneille starb 1868 als Mitglied der Deputirtenkammer, und an seiner Stelle wurde sein Sohn gewählt. Doch muss man bemerken, dass neuerdings berechtigte Zweifel aufgestiegen sind, ob der Hauptmann Pierre Corneille wirklich einen Sohn hinterlassen habe. Denn im Jahr 1699 wird in den Acten des Parlaments von Rouen Antoine Corneille, Abbé von Aiguevive, als der einzige Erbe des im Jahr zuvor verstorbenen Pierre Corneille genannt. Dann wären Pierre-Alexis und seine Nachkommenschaft als Glieder einer andern Familie zu betrachten*).

Die älteste Tochter des Dichters, Marie, war in zweiter Ehe mit Jacques Adrian de Farcy, aus einer normännischen Adelsfamilie, verheiratet. Deren Tochter vermählte sich 1701 mit Adrian de Corday. Die Urenkelin dieses Manns war Charlotte de Corday, welche 1793 auf dem Schaffot endete. So sehen wir in dem heldenmüthigen Mädchen, das in seinen Adern das Blut des grossen

---

*) S. Gosselin, Pierre Corneille le père. Rouen 1864, S. 42.

Corneille fühlte, die letzte jener heroischen Frauen, welche der Dichter mit so viel Vorliebe gezeichnet hat. In mancher stillen begeisterungsvollen Nacht mag sich die Enkelin an ihres Ahns flammenden Versen begeistert haben. Vielleicht fühlte sie sich der hohen Seele einer Camilla verwandt, oder sie gedachte, da sie in patriotischer Verblendung ihr Vaterland durch einen Mord zu retten suchte, der Worte Emilia's, die Rom durch den Tod August's befreien wollte:

> Wie ist es süss, den Tod der Seinen rächen!
> Doch höh'rer Ruhm krönt den Tyrannenmord!
> In ganz Italien soll man jubelnd rufen:
> Die Freiheit Rom's ist der Emilia Werk!*)

---

*) Cinna I. 2. 55:

> Joignons à la douceur de venger nos parents,
> La gloire qu'on remporte à punir les tyrans,
> Et faisons publier par toute l'Italie:
> „La liberté de Rome est l'oeuvre d'Emilie".

Neunter Abschnitt.

Corneille's Ideen über das Drama. — Sein Stil und poetischer Charakter.

Die vorausgehenden Abschnitte haben zwar die dramaturgischen und ästhetischen Anschauungen, von welchen sich Corneille leiten liess, im Allgemeinen deutlich erkennen lassen. Doch ist es bei einem Mann von seiner Bedeutung wünschenswerth, dieselben noch einmal genau und im Zusammenhang zu betrachten.

Corneille selbst erleichtert uns diese Aufgabe. In den späteren Jahren seines Lebens hat er mehrere Aufsätze veröffentlicht, in welchen er die Gesetze des Dramas untersuchte. Er gründete dabei seine Ausführungen zumeist auf Beispiele, die er seinen eignen Werken entnahm. Man braucht daraus nicht zu schliessen, dass er diese Aufsätze hauptsächlich in der Absicht geschrieben habe, seine Dichtungen zu vertheidigen; denn sein Ruhm war gerade zu jener Zeit am wenigsten bestritten. Seit seinen ersten Lustspielen hatte er sich mit der Theorie des Dramas beschäftigt, und sich stets Rechenschaft von seiner Arbeit zu geben versucht. Wir erkennen in seinen Dichtungen deutlich die Spuren einer genau abwägenden Ueberlegung, und wissen, wie eifrig er bemüht war, die Formen des Dramas innerhalb gewisser Grenzen umzubilden. Von dem Tag an, da er nach der Aufführung der „Mélite" von der Existenz der strengen dramatischen Gesetze vernahm, quälte er sich mit den Forderungen derselben ab. In den Vorreden zu seinen Stücken kam er immer wieder auf sie zurück, aber er liess sich nicht einschüchtern und behauptete im Ganzen immer denselben Standpunkt. War er auch als Sohn seiner Zeit für Regelmässigkeit und Ordnung eingenommen, und opferte er deren Geboten mehr als uns gut dünkt, so war er doch zu sehr Dichter, als dass er sich nicht gegen die peinliche Strenge rein formaler willkürlicher Vorschriften gesträubt hätte.

Die Ausgabe der Werke, welche Corneille im Jahre 1648 veranstaltete, enthielt in dem zweiten Band eine erste grössere

Abhandlung über die Regeln des Drama's, und als er im Jahre 1660 eine neue, vermehrte Sammlung seiner dramatischen Werke veröffentlichte, begann er jeden Band mit einem besonderen Aufsatz über diese Fragen, die ihm so wichtig erschienen. Der erste Aufsatz behandelt den Nutzen des dramatischen Gedichts und dessen einzelne Theile (de l'utilité et des parties du poëme dramatique); in dem zweiten spricht Corneille von der Tragödie überhaupt (discours sur la tragédie et sur les moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire), und in dem dritten untersucht er die Gesetze von den drei Einheiten des Dramas, nämlich der Handlung, der Zeit und des Orts. In bescheidner Weise und gewissermassen entschuldigend, sagt er im Beginn der ersten Abhandlung, dass er es wage, seine Ansichten vorzubringen, da er sich auf eine fünfzigjährige Erfahrung stützen könne *).

Lessing ist daher zu scharf gegen Corneille aufgetreten, wenn er in seiner Dramaturgie (76. Stück) von ihm sagt: „Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu commentiren. Er hatte fünfzig Jahre für das Theater gearbeitet und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Codex haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleissiger zu Rath gezogen hätte. Allein dieses scheint er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlicheren liess er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, dass er wider ihn verstossen, gleichwohl nicht wider ihn verstossen haben wollte, so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und liess seinen vortrefflichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte."

Lessing irrt hier in mehreren Punkten. Wir haben gesehen, wie Corneille sich während seines ganzen Lebens, und nicht erst im Alter, mit Aristoteles und den dramatischen Gesetzen beschäftigte. Er hat seine Abhandlungen auch nicht verfasst, als

*) „Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail sur la scène."

er alle seine Stücke schon geschrieben hatte, denn er liess später noch neun Dramen folgen, darunter „Sertorius", „Othon" und „Psyche". Am wenigsten aber erlaubt ist ein Zweifel an der Aufrichtigkeit Corneille's. Gegen sich selbst war der Dichter immer streng und sagte es offen, wenn er gefehlt zu haben glaubte. Dass er die Poetik des Aristoteles in manchen Punkten falsch verstand, dass er ihn äusserlicher auffasste, als — Dank Lessing — die heutigen Erklärer thun, ist gewiss. Aber dies ist ein Vorwurf, der die ganze frühere Zeit trifft. Lessing hätte eben früher kommen sollen. Wie oft finden sich in einem Mann die Eigenschaften des Dichters und des Kritikers, des Philosophen und Philologen in so wunderbarer Weise wie in ihm vereinigt? Corneille war wohl Dichter, aber er machte keinen Anspruch darauf, Philosoph zu sein.

Darum betonte er auch, dass er nicht glaube unfehlbar zu sein. Viele seiner Dramen hätten keinen Beifall gefunden, und so liege es ihm ferne, andren seine Ideen aufdrängen oder selbst eigensinnig an denselben festhalten zu wollen. Er habe nicht den Ehrgeiz, einen Codex der Dramaturgie zu geben, dazu seien seine Studien nicht gründlich genug. Er wolle nur auseinandersetzen, wie seine Anschauungen über das Drama sich allmälig in ihm entwickelt hätten. Das erklärt denn auch, warum er die Beispiele zumeist seinen Dichtungen entlehnte. Er übte damit eine Art Selbstkritik aus, und nur unter diesem Gesichtspunkt sind seine Aufsätze zu beurtheilen. Wir beschäftigen uns mit ihnen, nicht um die Gesetze der dramatischen Poesie besser kennen zu lernen, sondern um Corneille, den Dichter, richtiger zu würdigen.

Versuchen wir es nun, aus den verschiednen Aufsätzen und den in seinen Vorreden zerstreuten Bemerkungen seine Hauptideen über das Theater und besonders über die Tragödie zusammenzustellen.

Corneille geht, wie dies nicht anders zu erwarten ist, von dem antiken Theater aus. Er kennt keinen höheren Richter in Sachen der Aesthetik als Aristoteles, den er einmal „notre docteur unique" *) nennt. Ebenso erfüllt ihn Horaz mit Hoch-

*) S. Vorrede zum „Héraclius".

achtung, und er citirt ihn oft zur Bekräftigung seiner Ideen. Trotzdem unterwirft er sich der Autorität der Alten nicht in allen Punkten; er ist Aristoteles nicht sclavisch unterthan, und z. B. mit dessen Erklärung von dem Wesen der Komödie durchaus nicht einverstanden *). Die Kenntniss der Alten gilt ihm nicht als eine hinreichende Vorbereitung für den dramatischen Dichter **). In dieser Ueberzeugung von der nothwendigen Selbständigkeit der modernen Bühne hat Corneille manche Neuerung versucht, und dadurch die Entwicklung des französischen Dramas wesentlich gefördert. Dieses Verdienstes war er sich bewusst, und am Schluss seiner Abhandlung über den Nutzen des dramatischen Gedichts wiederholt er denn auch, was er schon Jahre zuvor gesagt hatte, dass der moderne Dramatiker allerdings die Vorschriften der Griechen möglichst befolgen möge, dass er aber auch weiter gehen dürfe. Sclavisch solle man jene Regeln nicht befolgen, sei es auch nur um das Lob des Horaz zu verdienen, der von den Dichtern seiner Zeit gesagt habe:

Nec minimum meruere decus, vestigia graeca
Ausi deserere ***).

oder um das Wort desselben Dichters

O imitatores, servum pecus

zu vermeiden †). Mit Selbstgefühl citirt er den Satz des Tacitus, dass einst als alt und mustergiltig erscheinen werde, was jetzt noch neu sei und durch frühere Beispiele entschuldigt werden müsse ††).

Corneille hatte erkannt, dass sich das moderne Theater nicht allzu ängstlich beschränken dürfe, und ihn beseelte die

---

*) Vergl. Aristoteles „Ueber die Dichtkunst“, herausgegeben von Moriz Schmidt. Jena, bei Dufft 1875. S. 10 und 11: „Die Komödie dagegen ist, wie gesagt, eine nachahmende Darstellung gemeiner Naturen u. s. w.“

**) Epître zur „Suivante“: „Pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace.“

***) Horat. Epist. ad Pisones v. 286:
Nicht gering erscheint das Verdienst der heimischen Dichter,
Die voll Muth es verschmähten, die Bahn der Griechen zu wandeln.

†) Horat. Epist. lib. I. 19. v. 19:
O nachäffende Schaar, blind dienendes Vieh.

††) Tacitus Annal. XI, c. 24: Inveterascet hoc quoque et quod hodie exemplis tuemur, inter exempla erit.

Hoffnung, dass auch manches Werk seines Geistes späteren Dichtern als Vorbild dienen werde. Wenn Aristoteles sagt, die Geschichte nur weniger Familien der Vorzeit biete den Stoff zu wahrhaft schönen Tragödien *), so beansprucht Corneille das Recht, seine Helden auch aus der Geschichte der späteren Jahrhunderte zu wählen. Ohnehin werde durch den Wegfall des Chors das Drama zu arm, und der moderne Dichter müsse sein Stück durch Episoden beleben. Noch nachdrücklicher sagt er einige Jahre später, die Art des griechischen Schauspiels passe nicht für die neue Zeit, und wer nur ihren Spuren folgen wolle, werde wenig Erfolg erzielen. „Allerdings", fügt er hinzu, „läuft man Gefahr sich zu verirren, wenn man den betretenen Weg verlässt, und man verirrt sich oft genug: doch verirrt man sich nicht jedesmal, und manche kommen sogar schneller zu ihrem Ziel." **)

So zeigt sich in seinen Meinungen ein gewisser Zwiespalt; er schwankt fortwährend zwischen zwei Richtungen hin und her. Denn wenn er einerseits grössere Beweglichkeit verlangt, als ihm die Gesetze des antiken Theaters zu bieten scheinen, so empfiehlt er andererseits manche strengere, willkürlich ersonnene Regel. Er meint unter anderem, alle irgend wichtigen Personen einer Tragödie müssten schon im ersten Act vorgeführt werden.

Ganz besonders beschäftigt sich Corneille auch mit der Frage des Zwecks, den das Drama habe. Er sucht ihn in dem moralischen Einfluss, den es durch seine Sentenzen und edlen Gedanken ausüben könne. Directer noch wirke es dadurch, dass es Laster und Tugenden in lebendigem Bild schildere, und die ersteren verabscheuen, die letzteren lieben lehre. Man brauche nicht zu besorgen, dass die bewundernswerthe Schilderung eines lasterhaften Menschen darum den Zuschauer verleite, das Laster

---

*) S. Aristoteles „Ueber die Dichtkunst", ed. M. Schmidt. S. 30 u. 31.

**) Examen d'Agésilas (1666): „Leurs règles sont bonnes, mais leur méthode n'est pas de notre siècle, et qui s'attacheroit à ne marcher que sur leurs pas, feroit sans doute peu de progrès et divertiroit mal son auditoire. On court à la vérité quelque risque de s'égarer, et même on s'égare assez souvent quand on s'écarte du chemin battu: mais on ne s'égare pas toutes les fois qu'on s'en écarte; quelques-uns en arrivent plus tôt où ils prétendent, et chacun peut hasarder à ses périls."

selbst zu bewundern. Dies klar zu machen, sagt er: „Wie das Bildniss einer hässlichen Frau doch schön sein kann, und man nicht nöthig hat hervorzuheben, dass das Original dadurch noch nicht liebenswürdig wird, so geht es auch mit unserm lebendigen Gemälde." *)

Der Aufsatz über die Tragödie beschäftigt sich ganz besonders mit dieser Frage und der Definition, welche Aristoteles von der Aufgabe der Tragödie gibt.

Der Stagirite sagt bekanntlich, die Tragödie solle so angelegt sein, dass sie durch Furcht und Mitleid eine von derartigen Affecten reinigende Wirkung übe. Um diese Wirkung zu erreichen, müsse uns der Dichter Menschen zeigen, die weder vollkommen gut noch völlig schlecht seien; Menschen, die weder durch Tugend und Gerechtigkeit besonders hochgestellt seien, noch durch Laster und Verworfenheit in's Unglück gestürzt würden, vielmehr Menschen, die nicht in Folge sittlicher Schlechtigkeit, sondern schwerer Verirrung von Unglück betroffen würden**). Erst Lessing hat diese Definition des Aristoteles richtig aufgefasst. Corneille kam über die alte Erklärung nicht hinaus, nach welcher die Tragödie die Zuschauer von den in dem Stück geschilderten Leidenschaften reinigen und heilen solle.

Er kann sich aber deshalb mit der so verstandenen Lehre des Aristoteles nicht befreunden. Sein „Cid" habe grossen Erfolg gehabt, meint er, und widerlege damit den Aristoteles. Rodrigo und Chimene fehlen nur aus Liebesleidenschaft, aber sie erwecken in keinem Zuschauer den Abscheu vor der Liebe, und heilen also keineswegs von dieser Schwäche. Auch die Erklärung des

---

*) S. Corneille's Epître vor der „Suite du Menteur". Nachdem er dort gesagt hat, dass er zweierlei Nutzen findet, fährt er fort: „Celle-là se rencontre aux sentences et reflexions que l'on peut adroitement semer presque partout; celle-ci en est la naïve peinture des vices et des vertus. Pourvu qu'on les sache mettre en leur jour, et les faire connoître par leurs véritables caractères, celles-ci se feront aimer, quoique malheureuses, et ceux-là se feront détester, quoique triomphants. Et comme le portrait d'une laide femme ne laisse pas d'être beau, et qu'il n'est pas besoin d'avertir que l'original n'en est pas aimable pour empêcher qu'on l'aime, il en est de même dans notre peinture parlante".

**) S. Aristoteles, „Ueber die Dichtkunst", ed. M. Schmidt. S. 14 u. 15, sowie S. 28—31.

griechischen Philosophen, dass es der Zweck der Tragödie sei, Mitleid und Furcht zu erwecken, und dass die Helden derselben weder vollkommen edel, noch vollkommen schlecht sein dürften, scheint ihm nicht ganz richtig. Er beruft sich dabei auf seinen „Polyeucte", der ausserordentlich gefallen habe, obwohl der Held des Stücks ohne Fehl sei. Ebenso seien sein Héraclius und Nicomède vortreffliche Männer, die wohl Mitleid, aber keine Furcht einflössen könnten. Umgekehrt habe die „Rodogune" gefallen, und doch sei die Hauptfigur der Tragödie, Königin Cleopatra, ein durch und durch verworfenes Weib. Sie diene allerdings als warnendes Beispiel und könne die Zuschauer bessern. Nicht als ob viele Mütter mit dem Gedanken an Kindsmord sich trügen, aber manche Frau werde doch, gleich Cleopatra, durch Habsucht auf einen falschen Weg geleitet, und erkenne hier vielleicht, bis wohin jene Leidenschaft führen könne. Um Aristoteles Ansicht gelten zu lassen, will Corneille daher die Stelle so verstanden wissen, dass die Tragödie entweder Mitleid oder Furcht erwecken müsse.

Es liegt auf der Hand, dass Corneille sich in seiner Auslegung geirrt und die Aufgabe der Tragödie höchst äusserlich aufgefasst hat. Lessing's Erläuterungen zu der Stelle des Aristoteles gehören gewiss zu den geistreichsten und scharfsinnigsten Interpretationen, die je versucht worden sind. Er weist überzeugend nach, dass nach der Ansicht des Aristoteles die Tragödie zugleich Mitleid und Furcht in uns erregen soll, Mitleid mit dem Schicksal des Helden, und Furcht, dass das „so bemitleidete Uebel" uns selbst treffen könne. Lessing beweist, dass die Tragödie die Zuschauer nicht von den Leidenschaften heilen soll, die sie ihnen auf der Bühne vorführt, sondern dass sie „unser Mitleid und unsere Furcht erregen soll, blos um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen". Sie soll diese Furcht reinigen und klären, und gerade darin, in diesem erhebenden Moment liegt die sittliche Stärkung, welche die Tragödie bietet.

Mit dieser Erklärung sind alle Einwände, welche Corneille gegen Aristoteles erhob, widerlegt. Deshalb braucht man Corneille dieses Missverständniss nicht als Verbrechen anzurechnen,

und wenn Lessing behauptet, die Aufsätze Corneille's hätten der französischen Tragödie in ihrer Entwicklung sehr geschadet, so ist er zu streng. Lessing meint, die späteren Zeiten hätten die Ansichten Corneille's als Orakelsprüche verehrt, und die französische Tragödie würde ohne den Einfluss derselben eine andre Form angenommen haben. Allein dem ist nicht so. Dass Corneille sehr bald nach der Veröffentlichung seiner Abhandlungen eine neue, ihm nicht gerade freundlich gesinnte Dichterschule sich erheben sah, widerlegt die Ansicht von seiner alle bezwingenden Autorität.

Von grösserem Belang als diese Untersuchungen erscheinen die Aufsätze, in welchen sich Corneille über die einzelnen Gesetze der dramatischen Composition genauer Rechenschaft zu geben versuchte. Denn diese Ansichten haben oft einen bestimmenden Einfluss auf seine Werke ausgeübt. Wir sollten hier vielleicht die Gesetze der griechischen Tragödie zur Vergleichung heranziehen, denn das athenische Theater war in Frankreich jedenfalls lange und mehr als in andern Ländern das Vorbild der tragischen Dichter. Allein wir verschieben diese Gegenüberstellung der durch eine zweitausendjährige Kluft getrennten Welten bis zu der Zeit, da wir von der vollendeten Form zu sprechen haben, in welche Racine die nationale Tragödie zu kleiden wusste.

Wir wollen hier nur das Zunächstliegende in's Auge fassen, und sehen, wie sich Corneille den Gesetzen gegenüber verhielt, welche von den Gelehrten aufgestellt und vom Publikum bereitwillig hingenommen worden waren, die aber den Dichtern oft sehr lästig und hemmend erschienen.

Corneille verlangt zunächst als Vorwurf für eine dramatische Dichtung eine mächtige historische Begebenheit. Jede Tragödie soll einen grossen Hintergrund haben und eine besondere Idee verkörpern. In seinem „Horace“ will er den Patriotismus, in „Cinna“ die letzten Zuckungen der republikanischen Freiheit in Rom, in „Sertorius“ den Widerstand gegen die Dictatur einzelner glücklicher Feldherren darstellen. Noch seine letzte Tragödie „Suréna“ zeigt den Kampf des Orients mit dem vordringenden Römerthum. Nicht selten irrt sich Corneille in seiner Auffassung des Stoffs und gefährdet damit von Anfang an den Erfolg seiner Dichtung.

Aber er stellt sich mit dieser Anschauung von der Aufgabe des Dramas auf einen hohen Standpunkt, und seine Dichtung wird freier und idealeren Schwungs als die Werke seiner Zeitgenossen.

Corneille lehrt ferner, dass die Liebe nur die zweite Stelle in einer Tragödie einnehmen dürfe, und er erlaubt sich öfters heftige Ausfälle gegen die zarten, schmachtenden Dichter seiner Zeit, welche die Liebessehnsucht als einziges Motiv aller Handlungen kennen, und nur Liebestragödien schreiben*). Nichtsdestoweniger kranken auch seine Helden an dieser von ihm getadelten Schwäche. Sie tragen alle eine grosse Liebe im Herzen; so verlangte es das Ideal des Ritters und Helden, wie die damalige Gesellschaft es verstand. Die Heroen Corneille's reden viel von ihrer Liebe, sind galant und wahre Muster ritterlichen Edelsinns. Die Ehre steht ihnen aber noch höher, als die Liebe. In ihrem „grossen Sinn" besiegen sie die gefährliche Leidenschaft und opfern sich und ihr Glück der grossen Sache, die sie vertheidigen. Leider hängt von dem Kampf mit der Liebe, den sie auszufechten haben, stets die Entscheidung der tragischen Verwicklung ab, und so mag Corneille eine politische Frage, eine historische Begebenheit behandeln, welche er will und so gross sie sei, er schiebt sie zumeist in den Hintergrund, und sein Stück dreht sich fast immer um eine unbedeutende und oft interesselose Liebesgeschichte. Einen Schritt weiter, und die Tragödie räumt der Darstellung der Herzenskämpfe, den Schilderungen der Liebesleidenschaft grundsätzlich die erste Stelle ein, und gelangt damit zu Racine.

In seiner dritten Abhandlung bespricht Corneille die Gesetze der dramatischen Einheiten, — der Handlung, der Zeit und des Orts. Er beschäftigt sich darin zunächst mit der Einheit der Handlung (der „unité d'action", die er auch „unité d'intrigue" und „unité de péril" nennt), und erklärt sich mit dieser ersten Forderung für völlig einverstanden. Er tadelt sich selbst, dass er in seinem „Horace" diese Einheit des Interesses nicht gewahrt, sondern in den beiden letzten Acten ein völlig neues Drama an-

*) S. u. A. seine Vorrede zur „Sophonisbe" 1663. Racine's „Alexandre" erschien erst 1665; Corneille's Tadel ist also nicht gegen ihn, sondern gegen Quinault gemünzt.

gefügt habe. In der That wird Niemand die Regel von der Einheit der Handlung bestreiten, wenn sie nicht zu engherzig aufgefasst wird. Schon Euripides erlaubte sich mehrere Fabeln in einem Stücke zu mischen, und Aristoteles bezeichnet diese Art, für die er sich allerdings nicht begeistert, als episodische Tragödie. Die französische Dichtung fasste aber das Gebot der Einheit ganz ausserordentlich streng auf und verbannte jeden Vorgang, welcher nicht unumgänglich nothwendig zum Verständniss der Haupthandlung war. Sie vergass, dass auch im Leben jede grössere Begebenheit durch verschiedne Einflüsse bestimmt wird, und auf vielfache Veranlassungen zurückzuführen ist. Im Streben nach Klarheit übersah man, dass es auch eine höhere dramatische Einheit gibt, in welcher mehrere scheinbar getrennte, neben einander hergehende Handlungen sich schliesslich zusammenfinden. Die Tragödie gerieth damit in Gefahr, leer und monoton zu werden; sie erlahmte und wurde veranlasst, die Lücken in den einzelnen Acten durch ermüdende Reden und Gegenreden auszufüllen.

Von dem Gesetz über die Einheit gelangt Corneille in seiner Abhandlung zu den Regeln über den Aufbau der Tragödie und zu der Verbindung der Scenen untereinander, zu der von den Franzosen lange Zeit so hoch gerühmten Kunst der „liaison des scènes". Die Idee, dass ein jeder Act ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk sein müsse, führte zu der Vorschrift, dass keine völlige Unterbrechung in dem Spiel eintreten, und die Scene während eines Acts nie leer bleiben dürfe. Ueber diese Vorschrift hatte Corneille schon in einem früheren Aufsatz (in der Ausgabe von 1648) gesprochen. Er gibt zu, dass weder Aristoteles noch Horaz dieselbe kennen, dass auch Guarini in seinem „Pastor fido" sie nicht beobachtet habe. So wenig kritischen Sinns war die Zeit, dass man eine solche Zusammenstellung vertragen konnte. Auch Corneille hält die Beobachtung der Regel von der Verbindung der Scenen nicht für unerlässlich, aber er ist der Meinung, dass sie zur Verschönerung eines Werks beitrage. Wie äusserlich man damals noch alles auffasste, zeigt Corneille wieder mit seiner Beweisführung. Er beruft sich auf zwei seiner Frauenrollen, die Infantin im „Cid", und Sabine im „Horace". Beide seien ziemlich passiv. Aber nur die erstere

werde als unnöthig getadelt. Corneille findet diesen Tadel nicht ungerecht, aber er sucht den Grund dazu nur in dem Umstand, dass die Scene einmal nach dem Abgang der Infantin leer bleibe*). Ihr Erscheinen wäre gerechtfertigt, wenn mit ihrer Hilfe eine engere Verbindung der Scenen hergestellt worden wäre. Die Rolle der Sabine erfülle diese Aufgabe, und deshalb werde sie geduldet, obwohl sie, genau betrachtet, ebenso unnöthig sei, wie die Infantin.

Das zweite Gesetz bezieht sich auf die Einheit der Zeit („l'unité de temps"). Auch Aristoteles dringt auf die Beobachtung derselben. „Die Tragödie", sagt er, „ist nach Möglichkeit beflissen, den Zeitraum eines Tags als Dauer der Handlung innezuhalten, oder überschreitet ihn nur unbedeutend." **) Corneille quält sich nun mit der Untersuchung der Frage, ob ein Tag hiebei als ein Zeitraum von vierundzwanzig oder nur von zwölf Stunden zu gelten habe. Die grossen Begebenheiten, die sich zumeist auf eine längere Epoche vertheilen, müssten in der Tragödie zusammengedrängt werden. Er beruft sich dabei auf Aeschylus, der in seinem „Agamemnon" zuerst den Wächter die Feuersignale sehen lässt, welche den Fall Troja's verkünden, und gleich darauf den siegreich heimkehrenden Völkerfürsten selbst einführt. Der Dichter dürfte nicht zu sehr gegen die Wahrscheinlichkeit sündigen, meint Corneille. Eine Vorstellung, welche höchstens zwei Stunden daure, könne doch nicht einen gar zu langen Zeitraum umfassen, denn die dramatische Dichtung sei eine Nachahmung des Lebens, und je wahrscheinlicher und der Wirklichkeit entsprechender die Entwicklung des Dramas sich gestalte, um so vollendeter sei dasselbe. Der nüchtern verständige Sinn, der sich in dieser Beweisführung geltend macht, irrt diesmal, oder vielmehr, er sieht zu kurz. Es ist dem Zuschauer gewiss eben so schwer sich vorzustellen, dass die Ereignisse sich im Laufe eines Tags so überstürzen, wie die französische Tragödie es häufig zeigt, als binnen zwei Stunden in seiner Phantasie die Begeben-

*) Nach ihrem Monolog I. 3.

**) Aristoteles, ed. M. Schmidt, p. 12 und 13.

heiten mehrerer Jahre vorübergleiten zu lassen. Die Arbeit der Phantasie ist dieselbe, ob sie sich im Theater eine grosse Begebenheit als in vierundzwanzig Stunden oder in eben so viel Monaten abgespielt vorstellen soll. Beruht doch das ganze dramatische Spiel auf der Mithilfe der Einbildungskraft des Zuschauers. Es soll wohl ein Bild, nicht aber eine sclavische Nachahmung des menschlichen Lebens bieten.

Um aber innerhalb der engen Gränzen, welche durch die Regel der dramatischen Einheiten für die Darstellung einer Begebenheit gezogen sind, doch etwas Freiheit der Bewegung zu bewahren, empfiehlt Corneille das Mittel der Erzählungen. Mit ihrer Hilfe kann man jede grelle That von der Bühne verbannen, man kann aber auch die Ereignisse selbst beliebig beschleunigen, ohne die Handlung auf der Bühne in schnelleren Gang zu bringen. Die Einrichtung der Scene, besonders die Zulassung der Zuschauer auf derselben nöthigte die Dichter, immer häufigeren Gebrauch von der Erzählung zu machen, und schliesslich verschwand jeder energische Vorgang von der Bühne. So wurde die Erzählung, trotz der Kunst, die dabei oft angewandt ward, zu einem der leidigsten Theile der französischen Tragödie, zumal gewöhnlich einer jener frostigen Vertrauten den Bericht vorzutragen hatte. Sei es übrigens noch einmal bemerkt, dass Corneille sich dieser Regel nicht erst nach dem „Cid“ unterwarf, sondern sie schon in seinen vorausgehenden Lustspielen beobachtete.

Das dritte Gesetz bezog sich auf die Einheit des Orts. Die Griechen kannten dasselbe nicht. In den „Eumeniden“ des Aeschylus sieht man zuerst das Heiligthum zu Delphi, dann wird die Scene nach Athen vor den Tempel der Pallas und zuletzt in den Areopag am Fuss des Areshügels verlegt. Der „Ajax“ des Sophokles spielt zuerst im Lager der Griechen, dann in einer einsamen Gegend am Ufer des Meers. Es war den gelehrten Aesthetikern in der Zeit der Nach-Renaissance vorbehalten, diese Regel von der Einheit des Orts auszuklügeln. Die Dichter sträubten sich zwar lang gegen dieselbe, allein da sie sich in Bezug auf Handlung und Zeit so strengen Einschränkungen unterwarfen, konnten sie auf die Dauer auch dieser For-

derung nicht widerstehen. Corneille hat sich seine Freiheit bis zu einem gewissen Grade in dieser Frage gewahrt. Im „Cid“ wechselt der Ort mehrmals. Dass man dabei keine Verwandlung der Decorationen brauchte, werden wir später sehen *). In „Cinna“ spielt die Scene bald im Palast des Augustus, bald im Haus der Emilia, im „Menteur“ sieht man sich abwechselnd im Garten der Tuilerien und auf der Place Royale. Auch in den späteren Stücken erlaubte sich der Dichter die Scene zu wechseln. Er suchte sich mit der Erklärung zu helfen, dass, wenn ein Stück nur in demselben Haus, in derselben Stadt oder in der Umgebung der Stadt spiele, die Einheit des Orts doch gewahrt sei. Nur drei seiner Stücke „Horace“, „Pompée“ und „Polyeucte“ bewahren die Einheit des Orts ganz streng. Die erste Tragödie spielt in einem Saal in der Behausung des greisen Horatius, „Pompée“ in dem königlichen Palast zu Alexandria und „Polyeucte“ in einem Vorsaal, der zu den Gemächern des Felix, des Polyeucte und der Pauline führt. Die Rücksicht auf diese Einheit nöthigte den Dichter bereits, Polyeucte selbst als Gefangenen in diesem Saal bewachen zu lassen. Die Bestimmung des Orts wurde in der französischen Tragödie mit der Zeit immer unbestimmter und verschwommener, und das folgende Jahrhundert verlegte die Tragödien oft in einen ganz ideal gehaltenen Raum.

In seinen aphoristischen Bemerkungen über die französische Literatur hat La Bruyère ein feines Urtheil über Corneille gefällt. Er vergleicht ihn mit Racine. Denn die Frage über den Werth der beiden Dichter und den Vorzug, der dem einen vor dem andern gebühre, wurde damals in Frankreich ebenso eifrig verhandelt, wie später in Deutschland der Streit über die Stellung, welche Goethe und Schiller zu einander einnehmen.

La Bruyère sagt an der erwähnten Stelle: „Corneille ist in seinen besten Stellen unerreichbar; er hat dann ein ihm eigen-

*) Siehe Abschnitt XI, „Die Bühne und die Vorstellungen“.

thümliches Gepräge, das nicht nachgeahmt werden kann. Aber er ist ungleich. Corneille zwingt uns seine Charaktere und seine Ideen auf, Racine schmiegt sich den unsern an; jener zeichnet die Menschen, wie sie sein sollten, dieser zeichnet sie, wie sie sind. Der erstere", setzt er hinzu, „wirke mehr mit dem Verstand, der andere durch die Leidenschaft" *). Diese Worte sind zwar sehr anerkennend für Corneille, enthalten aber, ohne es zu wollen, einen starken Tadel. Wenn Corneille seine Menschen zeichnet, wie sie sein sollten, und nicht wie sie sind, so entsprechen seine dramatischen Gemälde nicht der Wirklichkeit, sind nicht in allen Punkten wahr. Wir bestreiten diese Auffassung keineswegs. Aus allen Dramen Corneille's geht hervor, dass er nur wenig in der Welt, im Verkehr mit den Menschen gelebt hat. Die eigentliche Menschenkenntniss geht ihm ab; er dringt nicht in die Tiefe des Herzens, um den geheimsten Regungen der menschlichen Natur nachzugehen und die leisesten Schwingungen der Seele zu erforschen. Corneille bildet seine Figuren aus der Phantasie heraus, oft über Lebensgrösse; er verleiht ihnen riesige Verhältnisse, gewaltige Leidenschaften. Sein Talent verweist ihn auf die grosse Composition; er muss al fresco malen. Aber seine Welt ist nicht recht die unsere. Sie ist vielleicht grösser, fester, und seine Menschen erscheinen anders geartet. Seine Helden haben etwas Starres; so sind sie, so bleiben sie. Von psychologischer Entwicklung ist nicht viel bei ihnen zu finden; Corneille kennt keine schwankenden, keine werdenden Charaktere. Er zeigt nirgends, wie selbst ein starker Mensch unter dem Druck der Begebenheiten sich allmälig wandeln kann, wie ein Macbeth zum Tyrannen wird, wie sich Nero aus einem wohlwollenden Regenten zum blutigen Ungeheuer entwickelt **).

---

*) La Bruyère, „Caractères", in dem Kap. „des ouvrages de l'esprit" Nr. 54: „Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle; il a pour lors un caractère original et inimitable; mais il est inégal..... Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées; Racine se conforme aux nôtres; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont... Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison, est manié par le premier; et par l'autre ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion".

**) Wie in Racine's „Britannicus".

Corneille gibt seinen Charakteren ein für allemal ihre Haltung. Seine Personen sagen selbst, wie sie sind, und sie sagen es öfters da, wo sie es besser durch Thaten kund thäten. Corneille stellt in seinen Dramen verschiedne Charaktere einander gegenüber, und aus dem Zusammenstoss derselben entsteht ein Conflict, der gewöhnlich mit dem Untergang des einen Kämpfers endet. In diesem Zwiespalt gibt es kaum einen Zweifel, ein Bedenken; ein jeder schreitet gerade aus auf seinem Weg fort. Der Cid zögert einen Moment, ob er dem Gebot der Ehre oder der Liebe folgen soll. Aber nach diesem einen Augenblick der Schwäche ist er gefeit und fest. So hat auch Cinna einen Moment des Schwankens, aber seine Emilia, die eigentliche Heldin des Stücks, kennt keine Schwäche, so wenig wie Polyeucte. In „Horace“ sind die Römer wie aus einem Guss, ehern und kaum einer menschlichen Rührung fähig; selbst Camilla hat etwas Starres in ihrem Charakter, und nur Curiatius, der Vertreter des unterliegenden Volks, zeigt wahrhaft humane Regungen. Vielleicht in dem Bewusstsein dieser etwas gewaltsamen Charakteristik bemüht sich Corneille ersichtlich um psychologische Detailmalerei, allein er wird dabei zu leicht subtil und verliert sich in Kleinigkeiten. Dazu kommt seine Vorliebe für den Redekampf. Nur zu häufig stellt er zwei Feinde einander gegenüber, und lässt sie ihre Sache wie vor Gericht vertheidigen. Dann sehen wir keine Handlungen, sondern hören nur Reden über dieselben, und man gedenkt dabei leicht der äussern Lebensstellung des Dichters.

So streiten in „Horace“ (III. 4) in dem Augenblick, da das ganze Glück der Familie und des Vaterlands auf dem Spiel steht, Sabina und Camilla mit einander, wer von ihnen mehr verlieren könne. Auch der ganze fünfte Act dieses Schauspiels ist nur eine Gerichtsscene mit Anklage- und Vertheidigungsreden und dem schliesslichen Urtheil. Ein andres Beispiel bietet „Don Sanche“. In diesem Stück soll, wie schon früher erzählt worden ist, die Königin Isabella von Castilien zur Wahl eines Gemals schreiten. Die Stände des Reichs haben ihr aus den Grossen des Lands drei edle Herren vorgeschlagen, und diese sollen sich nun im Einzelkampf mit Don Carlos messen. Wer ihn besiegt, erhält die Hand der Fürstin. Don Alvar wird zuerst aufgerufen, aber vor

dem Beginn des Zweikampfs enthüllt er uns seine Verlegenheit. Er liebt die Prinzessin Elvira; siegt er, so gewinnt er zwar die Hand der Königin und die Krone, aber er verliert seine Geliebte. Der Sieg würde ihm darum wie eine Strafe erscheinen. Also, wird man denken, verzichtet er auf den Kampf und den möglichen Sieg. Mit nichten. Einem Thron zu entsagen, wenn man ihn erlangen kann, ist nach den Anschauungen jener fictiven Ritterwelt unehrenhaft. Don Alvar wäre Elvirens unwerth, wenn er sie in einem solchen Fall nicht aufgäbe. Er streitet also um Isabellens Besitz, d. h. er kämpft in der Absicht, Elvira zu verlieren; aber er will sie nur verlieren, um sich ihrer würdig zu erweisen. Das ist keine Leidenschaft mehr und kein wahres Gefühl, das ist schon Künstelei, zumal der ritterliche Don Alvar nicht bedenkt, dass er im Fall des Siegs sich einer Täuschung der Königin, die auf Liebe rechnet, schuldig machen würde. Derlei Beispiele könnten noch mehr angeführt werden.

Die Zeitgenossen rühmten Corneille nach, dass er die Personen seiner geschichtlichen Dramen nicht reden lasse, wie moderne Menschen, sondern dass er ihnen den historischen Charakter gebe, und sie im Geist ihrer Zeit, im Charakter ihres Lands sprechen lasse. Diese Bemerkung ist richtig, wenn man Corneille's Dichtungen mit den Erzeugnissen andrer gleichzeitiger und späterer Dramatiker vergleicht. Man würde heute sagen, dass Corneille die Localfarbe zu bewahren strebt, allerdings nicht in der pedantischen Weise des modernen Theaters, das oft die ganze Kunst in den Aufgaben des Decorateurs und des Regisseurs zu finden scheint.

Saint-Evremont, der bekannte Kritiker des siebzehnten Jahrhunderts und ein warmer Verehrer Corneille's, sagt in einem seiner Aufsätze über den „Alexandre“ des Racine, dem jungen Dichter fehle noch das wahre Verständniss des Alterthums. Diejenigen, welche einen Helden der alten Geschichte dramatisch behandeln wollten, müssten zuvor in den Geist des zu schildernden Volks eindringen, sowie den Charakter des Helden selbst und seiner Zeit ergründen. Ein asiatischer Despot müsse anders als ein römischer Consul reden. Aber man liebe diese historische Treue in Frankreich nicht. Das habe Corneille bei seiner „Sophonisbe“

erfahren, die nur deshalb missfalle, weil darin die karthagische Fürstentochter ihrem Charakter gemäss gezeichnet sei*). Saint-Evremont irrt hier mit seinem Dichter. Nicht die historische Treue an sich missfiel, sondern dass Corneille im Eifer historisch wahr zu sein, die Gesetze der dramatischen Schönheit verletzte. Der Dichter darf nie vergessen, dass er für Menschen seiner eignen Zeit und seines eignen Lands dichtet, und dass er nicht jeden fremden ungeregelten Sinn, jede wilde Leidenschaft als Zeichen eines heroischen Geistes kann gelten lassen. Unter welchem Costüm der Dichter den Menschen auch zeige, er muss stets die menschliche Natur schildern, wie wir sie verstehen**). Corneille hat die verschiedensten Völkerstämme auf die Bühne gebracht, aber es ist ihm nicht immer gelungen, in seinen Personen das Pulsiren eines warmen Herzens zu zeigen. „Corneille's Griechen reden besser, als die wirklichen Griechen einst geredet haben", ruft Saint-Evremont begeistert aus, „und seine Römer und Karthager besser, als die ehemaligen Bewohner von Rom und Karthago!" Dieses Lob und das anerkennende Urtheil La Bruyère's enthalten genau denselben Tadel.

Charakteristisch für Corneille ist besonders die Art, wie er seine Heldenfiguren als fehler- und fleckenlose Muster hinstellt. Er freut sich der moralischen Grösse, der Reinheit und des edlen Sinns derselben. Rodrigo, Polyeucte, Cäsar, Nicomède, Don Sanche, Héraclius gehören alle zu diesen ideal gehaltenen Charakteren. Corneille lehrt in seinen Dramen, wie kaum ein andrer Dichter, den Adel der Pflichterfüllung, die Grösse selbstloser Hingebung und heroischen Opfermuths. Freilich verlieren seine Helden an dramatischem Interesse, wenn sie jeder menschlichen

---

*) Saint-Evremont, Dissertation sur la tragédie de Racine, intitulée Alexandre le Grand. Band II, S. 300 in der Amsterdamer Ausgabe 1706: „De là vient qu'on nous reproche justement de ne savoir les choses que par le rapport qu'elles ont avec nous; dont Corneille a fait une injuste et fâcheuse expérience dans sa „Sophonisbe"... „Corneille, qui presque seul a le bon goût de l'antiquité, a eu le malheur de ne plaire pas à notre siècle, pour être entré dans le génie de ces nations, et avoir conservé à la fille d'Asdrubal son véritable caractère."

**) Die historische Wahrheit ist dem dramatischen Dichter nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck, sagt Lessing (Dramaturgie, 11. Stück).

Schwäche bar erscheinen. Aber was die Dichtung einbüsst, gewinnt der Dichter. Es ist ein bemerkenswerther Zug in seinem Charakter, dass er sich in dem Gedanken menschlicher Grösse wie berauschen konnte.

Verbrecherische und elende Charaktere finden sich dem entsprechend nicht viel in der grossen Reihe seiner dramatischen Gestalten, und wenn er einen Verbrecher oder einen Tyrannen zeichnet, gibt er auch ihm immer noch einige menschliche Regungen.

Attila freilich ist ohne einen gewinnenden Zug geschildert, und furchtbarer, unmenschlicher noch als er erscheint Cleopatra in der „Rodogune“. Sie ist ein Ausbund von Abscheulichkeit, die keiner Regung des Mitleids zugänglich ist und die eignen Söhne dem Tod weiht, wie sie Jahre zuvor ihren Gemal ermordet hat. Die Berechtigung eines solchen Charakters mag manchen fraglich erscheinen, weil sie nicht an die absolute Schlechtigkeit eines Menschen glauben mögen. Jedenfalls haben Shakespeare in Richard III. und Jago, Schiller in seinem Franz Moor würdige Gegenstücke geboten. Lessing urtheilt streng, wenn er bei Besprechung der „Rodogune“ sagt: „Dergleichen missgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind bei keinem Dichter häufiger als bei Corneille, und es könnte leicht sein, dass sich zum Theil sein Beiname des Grossen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles athmet bei ihm Heroismus, aber auch das, was keines fähig sein sollte, und wirklich auch keines fähig ist, das Laster. Den Ungeheuren, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, nicht den Grossen. Denn nichts ist gross, was nicht wahr ist“ *). Wenn Lessing von Crébillon so gesprochen hätte, wäre es richtiger gewesen. Corneille aber hat im Allgemeinen keinen Gefallen an dem absolut Gräulichen.

Die Vorzüge des Corneille'schen Dramas liegen nicht zum geringsten Theil in den kraftvoll gestalteten Situationen, in der Macht der begeisterten Rede, die wie ein Strom donnernd dahin braust, und das Herz des Zuhörers in mitfühlendem Jubel schwellen oder ihn in banger Sorge erzittern macht. Corneille ist Meister in

*) Lessing's Dramaturgie, 31. Stück.

der Kunst zu packen, zu erschüttern, mit sich fortzureissen; sein Dialog ist oft fesselnd und spannend. Das spanische Theater hatte ihn das Geheimniss gelehrt, wie ein Drama energisch voran geführt werden muss, und ihn zugleich in seinem verwandten heroischen Naturell bestärkt. Er selbst charakterisirt sich einmal sehr richtig als eine „Mischung von Kraft und Klarheit“ *). Darum gelang ihm auch der Ausdruck milder Wehmuth viel weniger, und das Naive fehlte ihm gänzlich.

Corneille's Sprache trägt das Gepräge seines Geistes. Sie ist markig und nachdrücklich, klar und bestimmt, aber ungleich. Sein Wortvorrath ist gross und er scheut auch die Ausdrücke des gewöhnlichen Lebens nicht. In der Zeit der raschen sprachlichen Entwicklung hat er viel von dem Reichthum der früheren Epoche bewahrt und doch spricht er bereits mit der stilvollen Beschränkung der späteren Zeit. Wie seine Dramen direct und ohne Episodenbeiwerk auf ihr Ziel lossteuern, so ist auch seine Sprache knapp und entschieden. Es ist ihr mehr um die Sache zu thun, als um den Schmuck. Corneille ist im Gebrauch von Bildern und poetischen Umschreibungen mässig, aber seine Rede ist doch öfters rhetorisch gefärbt. Sie liebt Antithesen und symmetrisch gebaute Constructionen. In diesem Punkt unterscheidet sich Corneille wesentlich von Racine, der in Gedanken und Haltung einfacher, in der Behandlung der Sprache aber kunstvoller ist. Corneille's Stil ist altväterisch verglichen mit der, wie ein Kunstwerk ausgearbeiteten, fein ciselirten bilderreichen Sprache Racine's. Corneille redet fest, männlich, mit prägnanter Kürze, geräth dabei aber leicht in falsches Pathos und wird ungelenk; Racine ist leidenschaftlich und bezaubert den Zuhörer allein schon durch die Harmonie seiner Verse **).

*) Corneille, Vers à Foucquet, als Widmung vor seinem „Oedipe“. v. 47 ff.:

> Que dix lustres et plus n'ont pas emporté
> Cet assemblage heureux de force et de clarté,
> Ces prestiges secrets de l'aimable imposture
> Qu'à l'envi m'ont prêtée et l'art et la nature.

**) Ein Beispiel des symmetrischen Aufbaus: Cid II. 8. v. 13:

> Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang
> Couler à gros bouillons de son généreux flanc;

Unter Corneille's dreiundzwanzig historischen und mythologischen Schauspielen behandelt nur der „Cid" eine Begebenheit der neueren Geschichte; am zahlreichsten sind die Römerdramen vertreten. Bei der unbestrittenen Herrschaft der klassischen Studien in der damaligen Zeit war die Vorliebe für dramatische Bearbeitung der alten Geschichte nur natürlich. Der Dramatiker hatte zudem den Vortheil, dass er in diesen längst vergangenen Begebenheiten ein grosses kräftiges Leben und doch neutralen Boden fand. So bewegt sich denn auch Corneille mit Vorliebe im alten Rom. „Corneille lebt zu Rouen, doch sein Geist ist in Rom", sagt ein moderner Dichter von ihm *). Entgegen den Lobsprüchen Saint-Evremont's finden wir freilich in Corneille's Römerdramen keine grosse historische Treue; sie versetzen uns vielmehr in eine eingebildete Welt. Wie Balzac diese römische

---

Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles,
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous...

oder Cid IV. 3. v. 91:

Et la terre, et le fleuve, et leur flotte et le port
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.

Beispiele von Antithesen, Cinna I. 3. 21:

Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur,
Et dans un même instant, par un effet contraire,
Leur front pâlir d'horreur et rougir de colère.

oder noch gesuchter: Polyeucte II. 2. 10. Sevère sagt, dass er in der Schlacht den Tod suchen will:

Si toutefois, après ce coup mortel du sort,
J'ai de la vie assez pour chercher une mort.

Berühmt ist das Wort des Cid (IV. 3. 65), von der „obscure clarté qui tombe des étoiles".

Schliesslich seien auch einige Stellen angeführt, welche die Art des knappen, kräftigen Ausdrucks erkennen lassen.

Hor. II. 1. 39:

Qui veut mourir ou vaincre, est vaincu rarement.

Hor. IV. 5. 32:

Je l'adorois vivant, et je le pleure mort.

Cinna III. 4. 85:

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose!

Héraclius II. 1. 39, Das Bild eines Tyrannen:

S'il ne craint, il opprime, et s'il n'opprime, il craint.

*) Victor Hugo, „Contemplations", t. I. livre 1. n° 9:

Corneille est à Rouen, mais son âme est à Rome.

Welt verstanden und sie der Gesellschaft des Hauses Rambouillet zu Gefallen aufgeputzt hatte, haben wir schon gesehen*). Aber ist das Bild der alten hellenischen und römischen Zustände, wie es sich die moderne Zeit entwirft, nicht auch nur eine Fiction? In der Bemerkung, dass die französischen Römerdramen unhistorisch sind, liegt also kein Vorwurf. Aber sie fehlen darin, dass sie die menschliche Natur, die sich immer gleich bleibt, insofern entstellen, als sie den Helden des Alterthums einen Heroismus geben, der mehr und mehr erstarrt und sich schliesslich nur in sonoren Phrasen vom Römerthum ergeht. Auch Corneille's Dramen sind nicht frei von diesem Fehler. Schon im „Pompée“ macht sich diese Richtung geltend, und gewinnt in den späteren Werken immer mehr an Kraft.

Was aber denselben dennoch eine gute Aufnahme sicherte, war die Uebereinstimmung des Dichters mit seinem Publikum in der Auffassung der Begriffe von Ehre und Ruhm. Die Dichtungen Corneille's waren für ein kriegerisches Volk, für einen unruhigen kriegslustigen Adel eine kräftige Anregung; mochte das Ideal irrig sein, es war nicht entnervend, sondern stärkte den Sinn zu muthiger That. Das erklärt die Vorliebe Napoleon's für Corneille; sagte er doch, er hätte den Dichter zu einem Fürsten und Pair seines Soldatenreichs erhoben, wenn er zu seiner Zeit gelebt hätte.

Aehnlichen Charakters wie die Helden Corneille's, sind auch seine Frauengestalten. Auch bei ihnen zeigt sich mehr Abstraction als wirkliche Menschenkenntniss. Frauencharaktere so zarter hingebender Natur, wie sie Racine in seiner „Andromaque“, seiner „Monime“, seiner „Iphigénie“ schuf, sucht man bei Corneille vergebens. Er bildet lieber Heldinnen, heroisch gross und hoheitvoll. Zwar lässt er Dircé sagen, dass die Frauen vom Himmel geschaffen seien, um zu lieben und geliebt zu werden*), aber er zeichnet in ihnen doch vor allem Heldinnen, die nichts Höheres als Ehre und Ruhm kennen, und jedes weichere Gefühl den Geboten derselben unterwerfen. Sie haben alle eine gewisse Familienähnlichkeit, hassen selbst aus Pflichtgefühl, und schreiten ihrem Ziele

---

*) S. Band I, Abschnitt VII, S. 176.

**) Oedipe. t. I. 65.

zu, unbekümmert ob der Folgen, die sie treffen können. Um so merkwürdiger ist es, dass gerade Corneille's Frauenbilder populär geworden sind. Die grossen Figuren einer Chimene, Camilla und Paulina sind in das Bewusstsein des Volks übergegangen, wie kaum eine andre Gestalt der Dichtung; sie sind gleich Heldinnen der nationalen Geschichte noch heute lebendig. Auch in seinen späteren Dramen finden sich ähnliche, wenn auch blassere Figuren, so Pulchérie, Viriate und Aristie.

Kein Wunder, dass der Dichter lange Zeit der Liebling gerade der Frauen war. Die französischen Damen, die sich in der Zeit der Fronde an die Spitze des Aufstands stellten und das Volk zum Kampf aufriefen, wie die Herzogin von Longueville, oder wie Mademoiselle de Montpensier waren zwar keineswegs Muster von Reinheit und sittlicher Grösse, und konnten keinen Anspruch erheben als Ideal echter Weiblichkeit geehrt zu werden, aber sie hatten Kraft und Energie, und fühlten in sich einen Hauch jenes Geistes, der die Heldinnen Corneille's belebte. „Vive donc notre vieil ami Corneille!“ rief Frau von Sévigné noch entzückt aus, als schon längst eine andre Zeit angebrochen war, andre Anschauungen herrschten und der Sänger des Heroismus anfing vernachlässigt zu werden *).

---

*) Mme. de Sévigné à Mme. de Grignan, 16 mars 1672: „Vive donc notre vieil ami Corneille! Pardonnons-lui de méchants vers, en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent: ce sont des traits de maître qui sont inimitables“.

Zehnter Abschnitt.

Rotrou und Du Ryer.

Neben Corneille kannte die Zeit der „fröhlichen“ Regentschaft noch viele Dichter, deren dramatische Werke sich grossen Beifalls erfreuten. Doch hat die Nachwelt die meisten von ihnen so gut wie vergessen, und die Namen nur weniger Männer in ehrender Erinnerung bewahrt. Wir nennen hier nur Jean de Rotrou und Pierre du Ryer. Auch ihre Arbeiten sind zwar veraltet, allein man erkennt in denselben doch dramatisches Talent, und wir sehen aus ihnen am besten, was Corneille mit den zeitgenössischen Dramatikern gemein hatte und worin er sich von ihnen unterschied.

Jean de Rotrou stammte aus einer angesehenen Familie von Dreux in der Provinz Isle de France (heute Département Eure et Loire). Die Familie Rotrou rühmte sich, dem Staatsdienst und dem Richterstand schon viele tüchtige Männer geliefert zu haben. Jean de Rotrou selbst war am 19. August 1609 geboren, also drei Jahre jünger als Corneille. Von seinen Lebensschicksalen wird uns nicht viel berichtet. Zu keiner Partei gehörig, und unbekümmert um äusseren Erfolg, hat er Niemand mit Lobgedichten geschmeichelt, aber auch Keinem mit feindlichem Tadel weh gethan. Er ist wie ein sorgloser Geselle durch's Leben gegangen, hat es genossen so gut er konnte, hat mit dem Elend gekämpft und ist desselben niemals Herr geworden. In dem Foyer des Théâtre français, wo eine Reihe von Büsten und Standbildern an die hervorragenden dramatischen Dichter Frankreichs erinnert, sieht man nicht weit vom Bild Corneille's einen interessanten Kopf, in dessen freien, kecken Zügen sich Kraft und Offenheit aussprechen. Es ist die Büste Rotrou's, welche der Bildhauer Caffieri 1783 gearbeitet hat. Die Porträtähnlichkeit mag nicht ganz sicher sein. Wer aber des Dichters Schicksal kennt, findet in

dem Gesicht die Eigenschaften ausgedrückt, welche auf sein Leben so grossen Einfluss hatten, Leichtsinn, stürmischen Muth und Sinnlichkeit. Sein Kopf erinnert an die Büste Molière's, die ebenfalls von Caffieri gefertigt ist; nur zeigt er nicht die Melancholie, welche des letzteren Antlitz verschleiert.

Rotrou mag die damals übliche klassische Schulbildung genossen haben. Schon mit sechzehn Jahren schrieb er Gedichte, welche in den literarischen Kreisen beifällig aufgenommen wurden. Es war die Zeit, da die fade Lyrik in ihrer höchsten Blüte stand, und man kann nicht erwarten, dass ein junger Mensch von so wenig Erfahrung anders als im Stil der herrschenden Mode gedichtet habe. Der Erfolg seiner Gedichte gab ihm den Muth, sich auf der Bühne zu versuchen. So fand er sich, wie wir gesehen haben, mit Corneille zusammen, und gehörte zu der Schaar jugendlicher Dichter, welche sich neben Mairet geltend machten*).

Sein erstes dramatisches Werk, die Tragikomödie „L'hypocondriaque ou le mort amoureux“ wurde im Jahre 1628 zum erstenmal aufgeführt **). Die Hauptidee des unglaublich verwickelten Stücks ist kurz die, dass ein junger griechischer Cavalier, Cloridan, von seinem Vater an den Hof nach Korinth geschickt wird. Nur ungern verlässt er seine geliebte Perside. Unterwegs hat er das Glück, die schöne Cléonice vor dem frechen Angriff eines tollen Liebhabers zu retten, und er gewinnt dadurch, ohne es zu wollen, die Neigung der Geretteten. Durch eine abscheuliche List bringt diese Cloridan dazu, an den Tod seiner Perside zu glauben. Aber der böse Anschlag bringt ihr keinen Nutzen. Cloridan wird wahnsinnig, wie das die Liebhaber damals so gern thaten, und glaubt selbst gestorben zu sein. In einer Grabcapelle des Schlosses, in dem er Aufnahme gefunden, legt er sich in einen offenen Sarg, und es kostet eine ganz besondere List, ihn wieder zur Vernunft zurückzubringen. Man sagt ihm, er werde eine zauberische Musik hören, welche die Kraft besitze, die Seelen der Abgeschiednen aus der Unterwelt zurückzurufen.

---

*) Siehe Abschnitt III dieses Bands, S. 88.

**) Sie erschien im Druck zu Paris bei Toussaint du Bray 1631.

Dann ertönt eine feierliche Melodie, und hinter den Grabmonumenten hervor treten die früheren Besitzer des Schlosses und erheben bittere Klage, dass man sie in ihrer Grabesruhe störe. Der eine Schatten schiesst sogar voll Zorn auf Cloridan. Dieser fühlt nichts von der zwingenden Macht der Musik. Statt daraus zu schliessen, dieselbe tauge nichts, kommt er in einer allerdings wahnsinnigen Logik zu dem Schluss, dass er doch nicht todt sein könne, da die Musik ihn nicht belebt habe. So wird er gerettet und das Stück endet mit dem Glück zweier Liebespaare. Der bescheidne Dichter liess sich von dem Beifall, den er ärntete, nicht blenden. In dem Vorwort, mit dem er sein Stück begleitete, entschuldigte er sich damit, dass er nur einem Auftrag des Grafen von Soissons nachgekommen sei. „Es gibt wohl treffliche Dichter, aber nicht mit zwanzig Jahren*).“

Die Liste seiner weiteren dramatischen Dichtungen ist gross. Fast jedes Jahr schrieb er zwei oder mehrere Stücke, die meistens auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne aufgeführt wurden. Allein, da sie noch ganz in der Manier Hardy's verfasst sind, beanspruchen sie keine besondere Beachtung. Rotrou selbst legte ihnen wohl kaum sehr grossen Werth bei. Er stürzte sich in das wilde Pariser Treiben und führte, wie es scheint, mit lockeren Kameraden ein wahres Vagabundenleben.

Die Leidenschaft des Spiels beherrschte ihn, und er lebte hin im „Taumel und schmerzlichen Genuss“. Sein Talent diente ihm nur dazu, die Mittel zu solchem Leben zu gewinnen. Freilich konnte ihm die kärgliche Entlohnung, die ihm das Theater gab, nicht genügen, und wenn er auch vielleicht von Seiten seiner wohlhabenden Familie unterstützt wurde, gerieth er doch in Schulden. So oft die Bedrängniss gar zu hoch stieg, warf er hastig ein neues Stück auf das Papier. Das unerschöpfliche Repertoire des spanischen Theaters bot ihm dabei Vorbild und Stütze. Man glaubt, Rotrou sei geradezu als Dramaturg bei dem Hôtel de Bourgogne angestellt gewesen. Jedenfalls stand er in enger Verbindung mit dem Theater, was ihn noch mehr in

*) „Il y a d'excellents poëtes, mais non pas à l'âge de vingt ans.“ Ueber die scenische Ausstattung des Stücks vergl. Abschnitt XI. dieses Bands.

den Strudel des aufreibenden Lebens mit fortriss. In späteren Jahren gedachte er dieser Stürme seines Jünglingsalters mit Bedauern*).

Zum Glück war Rotrou nicht ohne Freunde, die er durch sein Talent und wohl auch sein offenes liebenswürdiges Wesen gewonnen hatte. Bald machte er die Bekanntschaft Chapelain's (1632) und erwarb des einflussreichen Mannes Gunst. In einem Brief an Godeau, den Bischof von Grasse, that Chapelain des jungen Dichters Erwähnung. Es sei Schade, dass ein Mensch von so schöner Begabung in so schimpflichen Banden liege („ait pris une servitude si honteuse"); was aber in seiner Macht sei, werde er thun, ihn daraus zu befreien. Bezog sich dieses Wort auf Rotrou's Stellung zum Theater? Aber schimpflich konnte man doch das Amt eines Theaterdichters nicht nennen, und Chapelain meinte vielleicht nur die böse Gesellschaft, in die Rotrou gerathen war, und die Leidenschaften, von welchen er sich beherrschen liess. Jedenfalls hielt er Wort und machte Richelieu auf den jungen Dramatiker aufmerksam. Der Cardinal nahm ihn in seinen Dienst und gesellte ihn zu den andern Dichtern, welche seine dramatischen Ideen auszuführen hatten. So besserte sich Rotrou's äussere Lage. Neben seiner Arbeit für den Cardinal schrieb er immer noch für das Hôtel de Bourgogne, und er gehörte zu den fruchtbarsten und beliebtesten Schauspieldichtern. Mit Corneille war er befreundet und blieb ihm auch später, nach dem Erfolg des „Cid", getreu, obwohl er durch seine Stellung beim Cardinal leicht in die Intrigue gegen ihn hätte verwickelt werden können. Rotrou kannte keinen Neid, und so erhielt sich fortwährend ein schönes Verhältniss zwischen den beiden Männern. Corneille nannte den Freund einmal seinen „Vater", vielleicht

---

*) So klagt er in einem Gedicht „A son ami M** qui veut partir pour Dreux" (zwölfte Strophe):

> Lors je me resouviens des sales voluptés,
> Où jadis nous faisions une chute commune,
> — — — — — — — — — — —
> Mais que le souvenir de ces jours criminels
> En l'état où je suis, m'offense la mémoire.

Als Rotrou diese Verse schrieb, war er noch ein Jüngling! Das Gedicht findet sich in einer kleinen Sammlung Gedichte, betitelt: „Autres oeuvres poëtiques du Sr. Rotrou. A Paris chez Toussaint du Bray 1631.

um anzudeuten, dass ihn derselbe zuerst in die Geheimnisse der dramatischen Technik eingeweiht habe. Noch später scherzte er einmal, dass er und Rotrou genügten, um das armseligste Theater über dem Wasser zu erhalten. Rotrou seinerseits erkannte sehr bald die Ueberlegenheit seines Freunds, und gab sich willig dessen Einfluss hin. Auf Corneille's Anrathen soll er sich noch einmal dem Studium der alten dramatischen Dichter zugewandt haben. Das tiefere Verständniss des antiken Geistes blieb ihm zwar verschlossen, aber seine fortschreitende Entwicklung, sein Streben nach Mass und dramatischer Gestaltung mag doch zum Theil auf diese nachträgliche Bekanntschaft zurückgeführt werden. So schrieb er denn auch nach griechischem Vorbild eine „Antigone“ (1638) und eine „Iphigenie in Aulis“ (1640), aber freilich ganz in dem Geist seiner eignen Zeit. Selbst in der schwachen Bearbeitung scheint indessen die dramatische Kraft des Euripideischen Drama's mächtig gewirkt zu haben. Auch einige Plautinische Possen bearbeitete Rotrou. Am meisten verdankte er jedoch unstreitig dem directen Einfluss Corneille's, dem er in einer seiner letzten und bekanntesten Tragödien, dem „Véritable Saint-Genest“ ein Ehrendenkmal errichtet hat, das ihn selbst nicht minder ehrt*).

Obwohl Rotrou zu den bekanntesten und beliebtesten dramatischen Dichtern gehörte, hat sich doch kaum eine genaue Nachricht über seine Lebensumstände erhalten. Aus den Dedicationen, mit welchen er seine Werke begleitete, ersehen wir, dass er in einem gewissen Verhältniss zu den mit einander verwandten Häusern Soissons und Longueville stand **). Er las dort gelegentlich seine Arbeiten vor, scheint sich aber doch seine Freiheit bewahrt zu haben. Daneben hatte er sich, vielleichte auf Andringen der Familie, in seiner Vaterstadt Dreux die Stelle eines „lieutenant particulier et civil, assesseur criminel et commissaire examinateur au bailliage et comté de Dreux“ gekauft. Trotz dieses langen Titels scheint ihm das Amt Musse genug gelassen

*) Vergl. Abschnitt VII dieses Bands, S. 278.

**) Siehe die Widmung des Stücks „Les deux pucelles“ an das Fräulein von Longueville. Darin nennt er sich „un fidèle sujet de la maison de Soissons.“

zu haben, denn er gab sich auch ferner in Paris seiner gewohnten Lebensweise hin. Seine Verhältnisse würden nicht besser, und die Gläubiger bedrängten ihn nach wie vor. Das Geld, das er einnahm, verschwand in der kürzesten Zeit. Um sich einen Nothpfennig zu sichern, habe er öfters die Goldstücke, die er erworben, in einen Haufen Reisig geworfen. So erzählt eine launige Tradition. Sie dort zusammenzusuchen, sei ihm zu lästig gewesen, aber in dem Mass als der Holzvorrath sich verringert habe, sei er allmälig wieder zu seinem Gelde gekommen. Sicherer als die Geschichte von dieser eigenthümlichen Sparbüchse ist die Nachricht, dass Rotrou im Jahre 1647 einer kleinen Summe halber in das Schuldgefängniss wanderte. Sich aus der Haft zu erlösen, verkaufte er seinen „Venceslas", das beste seiner Stücke, um zwanzig Pistolen. In dieser Tragödie hatte er wohl gegeben, was seine Kräfte erreichen konnten. Die folgenden Dichtungen waren schon schwächer, und es ist kaum anzunehmen, dass Rotrou's Talent sich noch mehr geklärt und gekräftigt hätte, auch wenn er länger gelebt hätte. Aber ein frühzeitiger Tod raffte ihn im besten Mannesalter hinweg. Eine bösartige Epidemie, eine Art Fleckfieber, brach in Dreux aus, und verbreitete Schrecken und Trauer. Rotrou war gerade in Paris, aber auf die Kunde davon eilte er pflichtgetreu nach Dreux zurück, um seines Amts zu walten. Einem Freund in Paris meldete er noch von der schrecklichen Zahl der Menschen, welche der Krankheit in der kleinen Stadt zum Opfer fielen. „In dem Augenblick, da ich schreibe, läuten die Glocken für die zweiundzwanzigste Person, die heute gestorben ist. Mich wird es treffen", fügte er hinzu, „wenn es Gott gefällt". Wenige Tage darauf traf es ihn und er starb den 27. Juni 1650.

Bei seiner sorglosen Manier war ihm nie der Gedanke gekommen, seine dramatischen Werke in einer Gesammtausgabe zu vereinigen. Seine fünfunddreissig Stücke sind alle nur einzeln im Druck erschienen *). Mehrere derselben hatten einen grossen Erfolg, aber der Umstand, dass man auch später nicht daran dachte, wenigstens eine Auswahl neu zu drucken, beweist,

*) Die Liste derselben s. Parfaict IV. S. 410.

dass seine Popularität rasch verschwand. Er starb während der Unruhen der Fronde, und nach deren Beendigung zeigte es sich sehr bald, welch' grosse Wandlung der Geschmack erlitten hatte. Corneille's Ruhm überstand die gefährliche Krisis; die geringeren Dichter wurden vergessen, denn sie veralteten nach wenig Jahren.

Dennoch haben die späteren Dichter Rotrou recht wohl gewürdigt, und manchen komischen Zug, manche Scene aus ihm entlehnt. So erinnert eine Scene in Molière's „Fourberies de Scapin“ an einen ähnlichen Auftritt in Rotrou's Lustspiel „La soeur“. Auch die tolle Scene des „Bourgeois gentilhomme“ (IV. 5), wo Herr Jourdain zum Mamamouchi erhoben wird, scheint einer Scene desselben Rotrou'schen Stücks nachgebildet, wenn man nicht etwa annehmen will, dass Rotrou und Molière aus einer dritten italienischen Quelle geschöpft haben.

Zwei Tragödien Rotrou's verdienen es, dass man ihnen einen Augenblick der Aufmerksamkeit widmet, sein „Saint-Genest“ (1646) und sein „Venceslas“ (1647). Zu der ersteren war er durch „Polyeucte“ angeregt worden, mit welchem Stück Corneille die Märtyrertragödien eingeführt hatte. Schon 1645 hatte Des Fontaines in einer Tragödie die Legende des Saint-Genest dramatisirt*). Sanctus Genesius war Schauspieler und hatte, wie es in der Ueberlieferung heisst, einst auf der Bühne einen Christen darzustellen. Während seines Spiels wurde er von der Wahrheit der Worte, die ihm der Dichter in den Mund legte, so betroffen, dass er sich ernstlich vor dem versammelten Publikum als Anhänger Christi bekannte, und auf Befehl des Diocletian sterben musste. Ein Jahr später als Des Fontaines bearbeitete Rotrou denselben Stoff, aber in andrer Weise. Er suchte seinem Stück besonders dadurch grösseres Leben zu geben, dass er nicht allein auf der Bühne eine Bühne zeigte (das hatte ja auch Corneille in der „Illusion“ gethan), sondern dass er auch hinter dieselbe, zu den Maschinisten und den sich costümirenden und in der Erwartung auf- und abgehenden Schauspielern, sowie in die kaiserliche Loge führte. Die scenische Einrichtung

*) Les frères Parfaict, VI. S. 363.

war durch diese Mannichfaltigkeit des Schauplatzes nicht sonderlich erschwert, da man sich damals durch die gemischte Decoration zu helfen wusste, von der wir weiter unten reden werden *).

Das zweite der genannten Stücke führt uns nach Polen. Der König dieses Lands, Venceslas, hat zwei Söhne, Ladislas und Alexandre. Der ältere ist leidenschaftlich, ausschweifend, eine gewaltthätige wilde Natur. Nachts durchstreift er die Strassen der Stadt, und jeden Frevel, den man zu beklagen hat, jede Mordthat, welche nächtlicher Weile verübt wird, scheint den erschreckten Bürgern von dem Prinzen angestiftet, wenn nicht selbst vollbracht. Ladislas lässt sich sogar zu drohenden Worten über seinen Vater hinreissen, der ihm zu lange lebt. Kurz er hat, wie der letztere ihm vorwirft, von einem König nichts, als nur die Begierde, König zu sein **). Auch seinen Bruder, den edlen und milden Prinzen Alexandre, hasst er. Hat er doch schon den Degen gegen denselben gezückt, und er wagt es, dem König ins Gesicht zu erklären, dass ehe die Sonne ihren Lauf vollendet habe, er sich an dem Prinzen gerächt haben müsse. König Venceslas ist ein eben so guter als schwacher Herr. Da weder Bitten, noch Drohungen, selbst das Gefängniss den Sinn des Thronfolgers nicht bändigen können, versucht er es mit einem andern Mittel und ernennt ihn zum Mitregenten. Er hofft nun, der Regent werde vergessen, was er als Prinz gehasst, doch er irrt sich. Ladislas erklärt ihm rund heraus, dass er seinen Hass vorziehe. Mit derselben Feindschaft, wie den Bruder, verfolgt er auch den Günstling des Königs, den Herzog von Kurland, zumal da dieser im Begriff steht, sich mit der reizenden Herzogin Cassandra zu vermälen, die auch Ladislas mit seiner ungestümen Liebeswerbung verfolgt. Cassandra weist den Prinzen standhaft, ja verächtlich zurück, und entflammt damit dessen heisses Blut zum höchsten Zorn. Offen droht er, ihren Geliebten zu ermorden ***). Und nur zu schnell führt er seine

---

*) Vergl. Abschnitt XI dieses Bands.

**) Rotrou, Venceslas I. 1. 20:

„Vous n'avez rien d'un roi que le désir de l'être."

***) Ibid. II. 2. 114 ff.

Drohung aus. Er hört, dass der Herzog von Kurland sich in aller Stille mit Cassandra vermählt hat. Wenige Stunden nach der Trauung lauert er seinem Rivalen auf, und von der Dunkelheit begünstigt, erdolcht er ihn. Aber nicht den Herzog, seinen eignen Bruder hat er getödtet. Es zeigt sich jetzt, dass der Herzog nur zum Schein um Cassandra warb, um die Ehe derselben mit dem Prinzen Alexandre zu verheimlichen. Der König ist über den Brudermord entsetzt und will die ganze Strenge des Gesetzes walten lassen. Ladislas wird zum Tod verurtheilt und soll auf dem Schaffot sterben. Aber trotz seiner Gräuelthaten ist er bei dem Volk wegen seiner Tapferkeit, seines freien leutseligen Benehmens beliebt, und die empörte Menge umringt bittend und drohend das Schloss. Der König nimmt Abschied von seinem Sohn und ermahnt ihn würdig zu sterben. Angesichts des Todes findet Ladislas seinen grossen Sinn wieder. Von allen Seiten bestürmt man den König um Gnade, selbst Cassandra bittet für den Prinzen. Um aber gerecht zu bleiben, und doch seinen Sohn zu retten, verfällt Venceslas auf einen sonderbaren Ausweg. Er entsagt der Krone, und Ladislas wird dadurch zum König und unverletzlich. So ist er gerettet. Doch zeigt er sich der Gnade auch werth, denn er erscheint nun wie umgewandelt. Seine edle Natur hat obgesiegt, und mit Vertrauen kann man ihm das Scepter in die Hand legen. Ja, das Stück schliesst mit einer Hinweisung auf die mögliche Verbindung zwischen ihm und Cassandra.

Das Hauptthema, der Bruderzwist, ist oft behandelt worden und kann zu wahrhafter Tragik entwickelt werden. Auch Rotrou ist, in den ersten Acten wenigstens, glücklich. Er hat spannende Scenen, eine scharfe Charakteristik und seine Sprache ist bei aller Einfachheit im Ganzen kräftig und schön. Die Leidenschaft pulsirt in der Dichtung. Aber die Lösung wirkt abschwächend. Wie sollen wir mit einem Male an die Wandlung eines so wilden, störrischen und bösartigen Charakters glauben? Statt uns der Rettung des Ladislas zu erfreuen, empfangen wir nur einen peinlichen Eindruck von der Schwäche des Königs. Auch Shakespeare zeigt in seinem Prinzen Heinz einen tollen, lebenslustigen Jüngling, der sich in der Gesellschaft von Fallstaff

gefällt und voll Uebermuth allerlei nächtlichen Unfug treibt; aber sein Heinz ist kein schlechter Mensch, kein Räuber und Mörder, und wenn die schwere Stunde kommt, die ihn zum Thron beruft, findet sie ihn ernst und entschlossen. In Rotrou's Stück verletzt besonders die Aussicht auf die Ehe zwischen Ladislas und Cassandra, mit welcher das Stück schliesst. Man gedenkt hier unwillkürlich des „Cid", der auch in dem Hinweis auf die besänftigende Einwirkung der Zeit den erfreulichen Abschluss findet. Und doch lassen sich die beiden Stücke in dieser Hinsicht kaum vergleichen. Rodrigo ist das Ideal des ritterlichen Helden, der sein Leben im gefährlichen Zweikampf mit dem berühmtesten Krieger seiner Zeit wagt, nur um die Ehre seines Vaters zu retten, und der alles seiner Pflicht opfert. Ladislas dagegen erdolcht aus elender Eifersucht den Gemal der von ihm geliebten Frau, und damit, allerdings ohne es zu wollen, seinen Bruder. Wie kann die Witwe des so freventlich Gemordeten dem Mörder ihre Hand reichen, ohne sich selbst zu entwürdigen? Darum änderte später auch Marmontel den Schluss des Stücks ab und liess Cassandra sich erdolchen. Denn noch im vorigen Jahrhundert wurde „Venceslas" mit Erfolg gespielt. Es geht ein kräftiger Geist durch das Ganze, wenn es auch die grossen Werke Corneille's nicht erreicht. Man vergleiche z. B. die dramatische Scene im „Cid", wo Chimene vor dem König erscheint und um Rache fleht (II, 8), mit der ähnlichen Scene in „Venceslas" (IV, 6), in der Cassandra sich dem Monarchen zu Füssen wirft und den Prinzen Ladislas als Mörder ihres Gatten anklagt*).

---

*) Die Schlussworte des Cid:

Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi
Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi

haben geradezu Rotrou die Schlussworte seines „Venceslas" eingegeben:

Cassandre
Puis-je sans un trop lâche et trop sensible effort
Epouser le meurtrier, étant veuve du mort?
Puis-je...
Le roi
Le temps, ma fille.
Cassandre
— — — Ah, quel temps le peut faire?

Wie Corneille und Rotrou, gehörte auch Pierre du Ryer zu der damals noch geringen Zahl von Dichtern, welche ihren bürgerlichen Stolz nicht opfern mochten. Wie jene beiden Dichter, sah er sich deshalb auch im Kampf mit den Sorgen des täglichen Lebens, aber besser als jene hat er es verstanden, dieselben durch seinen genügsamen Sinn zu bannen. Die Liebe zur Unabhängigkeit hatte er von seinem Vater Isaac du Ryer geerbt. Schon jener hatte eine gute Stelle als Secretär bei dem Herzog von Bellegarde aufgegeben, und bescheiden von dem Ertrag einer kleinen Stelle im Hafenamt bei Saint-Paul in Paris gelebt. Eine Sammlung von Schäfergedichten und andre Poesien hatte er unter dem Titel „Le printemps perdu" veröffentlicht, und der Sohn setzte die literarische Tradition fort. Er muss um's Jahr 1600 geboren sein, denn schon 1618 liess er sein erstes Stück „Arétaphile" aufführen, das zwar nie gedruckt wurde, sich aber in einigen Abschriften erhielt*). In den folgenden Jahren verfasste er eine Reihe dramatischer Werke, darunter zwei nach dem englischen Schäferroman „Argenis" des Barclay (1630 und 1631). Du Ryer schien vom Glück begünstigt; der König ernannte ihn zu seinem Secretär, und so durfte er auf eine sorgenfreie Zukunft rechnen. Aber schon 1633 verkaufte er das Amt wieder, denn er suchte sein Glück an andrer Stelle. Er wollte heiraten. Die Frau, die er sich wählte, Geneviève Fournier, stammte aus der Klasse des kleinen Bürgerthums, und er führte mit ihr ein glückliches Leben. Aber es galt nun, doppelt fleissig zu arbeiten, da er auf sich allein angewiesen war, und die literarische Arbeit zu jener Zeit nur selten goldne Früchte trug. Um einfacher leben zu können, floh er die geräuschvolle Stadt, und zog in ein Dorf

---

Le prince

Si je n'obtiens au moins, permettez que j'espère,
Tant de soumissions lasseront vos mépris,
Qu'enfin de mon amour vos voeux seront le prix.

Die Stelle mag zugleich den Unterschied in der Sprache zeigen, die gedrungene Kraft Corneille's und die abschwächende verbreiternde Manier Rotrou's, der doch noch weit über den andern Dramatikern stand.

*) Die Brüder Parfaict setzen seine Geburt in das Jahr 1605. Dann könnte das Datum des ersten Stücks nicht passen, und doch scheint diese letztere Angabe sicher. Parfaict, hist. du th. fr. V. 535 ff.

unweit Paris, in der südöstlichen Richtung nach Picpus zu gelegen. Dort lebte er ungestört seiner bald zahlreichen Familie und seinen Arbeiten, nahe genug der Stadt, um der literarischen Welt und dem Theater sich nicht zu entfremden, und doch weit genug, um sich aller Vortheile eines gesunden und stillen Landlebens zu erfreuen. Von Zeit zu Zeit kam ein Freund, ihn in der Einsamkeit aufzusuchen, und Du Ryer tischte dann auf, was sein Haus besass, Schwarzbrod und Milch, auch Obst, wenn die Jahreszeit es gerade bot. Die Städter glaubten ihn arm und unglücklich, während er doch in seiner philosophischen Einfachheit zufrieden war. Seine Frau stand ihm als sorgsame Haushälterin und Mutter seiner Kinder treu zur Seite, und erleichterte ihm die Arbeit durch ihre Sparsamkeit und praktische Art. Geistige Anregung bot sie ihm nicht, und er scheint deren auch nicht bedurft zu haben. In dem Brief an einen Freund preist er ihre Tugenden mit manchem naiven Wort. „Sie haben gewiss von dem armen B . . . reden hören. Er hatte ein vornehmes, englisches Fräulein geheiratet, die ihn mit dem Stock bearbeitete, wenn er ihrer Ansicht nach nicht fleissig genug war. Meine Frau ist weder Engländerin, noch vornehm: aber sie ist eine gute Frau, die mich in unglaublicher Weise liebt und ehrt. Sie schafft im Haus mehr als ich von sechs Dienstboten fordern könnte. Sie hält mein Zimmer und meinen Alkoven rein und glänzend wie zwei Spiegel; sie macht mein Bett so vorzüglich, dass ich besser ruhe als ein Prinz auf der ganzen Erde, und überdies versteht sie eine treffliche Suppe zu bereiten. Ich meinerseits kann nicht begreifen, wie man mit so wenig Geld so gutes Essen liefern kann, und so bewundern wir uns gegenseitig trotz unserer Armuth. Sie bewundert mein Uebersetzertalent und ich bewundre ihr Talent als Hausfrau“ *).

Zunächst widmete sich Du Ryer mit Eifer dem Theater, doch war er weniger fruchtbar als die meisten seiner Genossen.

---

*) Der Brief, der in (Furetière's) Essai de Lettres familières, 1690, (p. 16) mitgetheilt wird, findet sich auch abgedruckt bei Edouard Fournier „Le théâtre français au 16me et au 17me siècle, ou choix des comédies les plus remarquables antérieures à Molière.“ Paris, bei Laplace, Sanchez & Cie. 2 Bde. Band II. S. 73 (der kleinen Ausgabe). Man vergl. zugleich den ganzen Aufsatz Fournier's über Du Ryer, der als Einleitung vor dessen Lustspiel „Les vendanges de Surênes“ steht.

Auch auf ihn scheint Corneille starken Einfluss geübt zu haben. Die ersten Stücke, meist Tragikomödien, behandelten jene faden, den Schäferromanen entnommenen Abenteuer. Erst die feinere Behandlung des Lustspiels, welche Corneille in seinen ersten Werken versuchte, führte auch die andern Dramatiker dazu, die wirklichen Verhältnisse ihrer Zeit und der sie umgebenden Gesellschaft als Thema ihrer Komödien zu wählen. So entstand 1635 Du Ryer's Stück „Les vendanges de Surênes", das in dem kleinen, westlich von Paris gelegnen weinreichen Ort Surênes spielt, ohne jedoch sonst auf die Gegend besondern Bezug zu nehmen. Du Ryer zeichnete darin die wohlhabende Bürgerklasse von Paris, und würzte sein Stück mit allerlei Anspielungen auf den Zeitgeschmack und die zeitgenössische Literatur. Während der eine in respektvoller Liebe schmachtet, wie es die feine Mode verlangt, spottet ein andrer über die galanten Liebhaber, die den Céladon und die Helden der „Asträa" nachäffen. Es fallen scharfe Worte über die Dichterlinge und besonders über jene, die sich im Theater auch noch zu Kritikern über die Werke der andern aufwerfen. Im Ganzen hat das Lustspiel manchen glücklichen Vers, aber auch noch manche Derbheit, und die kleine Intrigue ist für fünf Acte gar zu leer und schwach.

Deutlicher noch als in dem genannten Lustspiel zeigen die späteren Schauspiele Du Ryer's wachsenden Ernst in der Auffassung und Behandlung der Stoffe. Es konnte wohl auch kaum anders sein, nachdem Corneille in einer Reihe von trefflichen Werken ein Vorbild gegeben hatte, das nicht gut zu übersehen war. Du Ryer nahm später gern seine Helden aus der griechischen und lateinischen, oder auch der biblischen Geschichte. So schrieb er eine „Lucrezia", einen „Saul", eine „Esther", einen „Scävola". Das letztere Stück gilt neben seiner „Alcyonée", einer trotz mehrerer kräftigen Verse schwächlichen Arbeit, als sein bestes Werk, und gewinnt an Interesse durch die Notiz, dass es von einer neuen Schauspielertruppe unter der Leitung des jungen Molière mit Erfolg aufgeführt worden sei*) (1646). Du

*) Man vergl. den Aufsatz von Eudore Soulié darüber in dem Correspondent littéraire, 25 janvier 1865, p. 84 ff.

Ryer bemühte sich offenbar, den heroischen Geist, den Corneille seinen Römern eingehaucht hatte, zu bewahren. In seinen Römerdramen redet man denn auch viel von der unüberwindlichen römischen Tapferkeit, und das gerade in dem Augenblick, da Rom fast verloren ist. Seine Römer schreiten stets auf Stelzen einher, und das einfache, natürliche Gefühl, das bei Corneille immer noch mächtig hervorbricht, geht bei Du Ryer fast ganz verloren. Es sei hier nicht weiter hervorgehoben, wie naiv man den Tyrannenmord als Heldenthat feierte, sobald er im Nebel der alten Geschichte vorkam, und nicht zu ahnen schien, dass man die seltsame Theorie auch auf die Neuzeit anwenden könne, ja schon angewendet hatte. Wenn in Du Ryer's Drama Mucius Scävola nach seiner That vor Porsenna geführt wird und des Tods gewärtig ist, prahlt er, man erkenne die allzeit unbesiegbaren Römer daran, dass sie Unmögliches zu vollbringen und zu erdulden wüssten*). Gegenüber diesem Heldenjüngling steht Junia, die Tochter des Brutus, die römische Jungfrau. Als Gefangene in das Lager des Porsenna gebracht, geht sie dort frei herum, und feuert durch ihr Zureden den ohnehin schon mordlustigen Scävola noch mehr an. Die beiden lieben sich, obwohl Junia sich darüber Vorwürfe macht. „Denn in dem Herzen einer ächten Römerin darf nur die Liebe zum Vaterland herrschen" **). Sie erklärt Scävola, dass ihre Neigung zu ihm augenblicklich schwinden würde, wenn sie sähe, dass er zu der grossen befreienden That erst angefeuert werden müsste ***). Tarquinius ist noch am besten gezeichnet; sein Hochmuth und seine Härte treten deutlich zu Tag, während König Porsenna ohne besondere Charakteristik ist, und dessen Sohn Aruns, der Junia liebt, dabei ein Freund des Scävola ist, und vermitteln will, ganz der unwahren Romantik des siebzehnten Jahrhunderts angehört. Merkwürdig

---

*) Du Ryer, Scévole IV, 5. v. 7:

— — — Je suis Romain, Porsenne,
Et tu vois sur mon front la liberté Romaine.
— — — — — — — — — — —
Le propre des Romains en tous lieux invincibles,
C'est de faire et souffrir les choses impossibles.

**) Scévole II, 1. v. 1.

***) Scévole III. sc. 4. v. 59 ff. und v. 87 ff.

ist eine Scene zwischen Tarquinius und Porsenna. Der erstere drängt zum Angriff auf das fast wehrlose Rom; Porsenna zögert, weil die Auguren keine befriedigende Antwort geben. Die Eingeweide der Opferthiere zeigen unheilvolle Vorbedeutungen. Tarquinius lässt solchen Grund nicht gelten. Er braust auf, dass ein tapfrer Mann sich nach einem todten Thier richten könne. Derlei Grübeleien und solcher Aberglaube seien gut, um das niedre Volk zu täuschen, aber ein Mann wie Porsenna dürfe doch nicht glauben, dass die Eingeweide der Thiere das Heiligthum seien, in welchem das Schicksal seinen Willen verkünde. Das beste Augurium liege für einen Herrscher in seiner Macht und seinem Muth *).

Tarquin zeigt sich hier als böser Rationalist. Aber deshalb darf man nicht zu weit gehen und glauben, dass Du Ryer einen versteckten Angriff gegen die christliche Kirche damit gewagt habe. Ausfälle ähnlicher Art waren zwar den Dichtern des folgenden Jahrhunderts geläufig **), aber Du Ryer wollte mit diesen Worten nur zeigen, welch höhnische Verachtung Tarquinius gegen alle ihm unbequemen Einrichtungen zur Schau trug.

Trotz aller Geschicklichkeit seiner trefflichen Hausfrau, der kochkundigen Frau Geneviève, reichten die Einkünfte, welche

---

*) Scévole II. 4. v. 5 ff.:
Quoi, vous vous étonnez? Cette âme grande et forte
Craint un présage vain, craint une bête morte?
— — — — — — — — — — — — —
Donc, vous vous figurez qu'une bête assommée
Tienne notre fortune en son ventre enfermée,
Et que des animaux les sales intestins
Soient un temple adorable où parlent les destins?
Ces superstitions et tout ce grand mystère
Sont propres seulement à tromper le vulgaire.
C'est par là qu'on le pousse ou qu'on retient ses pas,
Selon qu'il est utile au bien des potentats.
Mais les rois, méprisant ces pleurs et ces bassesses,
Doivent être au-dessus de toutes ces foiblesses,
Ils ont des bons succès les présages en eux,
Selon qu'ils sont puissants ou qu'ils sont courageux.

**) So z. B. Voltaire in seinem Oedipe:
Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science.

Du Ryer durch seine dramatischen Werke hatte, nicht hin, alle Bedürfnisse der Familie zu befriedigen. Die Kinder wuchsen heran und verursachten grössere Ausgaben. Diese zu bestreiten, verlegte sich Du Ryer auf Uebersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen. Ciceronianische Schriften, Livius, Seneca, De Thou wurden der Reihe nach von ihm übertragen, und seine Arbeiten fanden Beifall. Andre Schriftsteller des klassischen Alterthums, wie Herodot, bot er nur in modernisirter Ausgabe. Er nahm zu diesem Behuf eine ältere Uebersetzung, deren Französisch er verbesserte und im Geschmack seiner Zeit umgestaltete. Sein Schicksal recht tragisch hinzustellen, vielleicht auch aus Spott über des Mannes bürgerlich prosaische Lebensweise, erzählte man sich im Kreis der „guten Freunde", dass seine Uebersetzungen mit drei Franken für den Druckbogen bezahlt würden, und dass man ihm für je hundert Alexandriner vier Franken, für je hundert kleinere Verse gar nur vierzig Sous berechne. Dass diese Ziffern falsch sind, liegt auf der Hand. Das Honorar, welches die Schriftsteller von Ruf damals gewöhnlich bezogen, war nicht unbeträchtlich, und Du Ryer gehörte zu den bekanntesten Dichtern. Auch seine Uebersetzungen waren sehr gesucht, obwohl er selbst nicht viel davon hielt. Darüber gibt er uns in dem schon erwähnten Brief den besten Aufschluss*).

„Sie loben also meine Seneca-Uebersetzung! Gehen Sie doch! Mich fangen Sie damit nicht. Ich will Ihnen nur gestehen, lieber Herr, dass ich sie in sechs Monaten gefertigt habe, und dass ich sechs Jahre nöthig hätte, wenn ich eine gute Arbeit liefern wollte. Meine Uebersetzung ist nur eine Uebersetzung von Villeloin. Ein einziger Unterschied besteht zwischen ihm und mir. Er glaubt es gut zu machen und versteht es auch nicht besser; ich aber kenne meine Fehler und könnte Besseres liefern. Ja, ich bin eitel genug zu glauben, dass ich ein d'Ablancourt oder ein Vaugelas sein könnte, und bin nur ein Marolles geworden**). O Fortuna, Du bist hart! Du hast mich gegen

*) Siehe Fournier, a. a. O. S. 73.

**) Ablancourt (Nicolas Perret d') 1606 — 1664 übersetzte Thucydides, Xenophon, Cäsar, Tacitus u. a. m. Vaugelas, der berühmte Grammatiker fertigte eine Uebersetzung des Curtius, an der er dreissig Jahre gearbeitet haben

meinen Willen genöthigt, meinen Ruf zu opfern! Doch du wirst mich nie dazu bringen, auch meine Ehre zu opfern, und meinen Freund will ich nicht betrügen. Ich schulde Ihnen diese offne Sprache, weil Sie so gütig sind, mir manchmal Geld zu leihen. Ich sende Ihnen hierbei die zwanzig Pistolen, die sie mir neulich vorgeschossen haben."

„Die Buchhändler haben mich neulich hier in meinem Dorf aufgesucht und mir zweihundert Ecus gebracht. Ich habe sie augenblicklich meiner Hausfrau überliefert, die davon entzückt ist und mich in meinem Elend glücklich macht . . . Uebrigens muss ich Ihnen erzählen, dass Madame Bilaine mit meinem guten Freund Courbé mir die zweihundert Ecus, die sie mir für die Uebersetzung der Ciceronianischen Reden noch schuldete, selbst gebracht hat. Ich werde Ihnen diese letztern nächstens schicken. Die feine Buchhändlerin kam in grossem Staatsgewand, und küsste mich so freundlich, dass man wohl sieht, wie man im Justizpalast ebenso gut wie bei Hof die artige Weise des Grusses erlernen kann, die neuerdings von unserer galanten Nation in die Sitten eingeführt worden ist. Kurz, Madame Bilaine hat mein Herz gewonnen, und hat mir einen Vorschuss von tausend Livres auf meine Liviusübersetzung angeboten, die tüchtig voranschreitet. Meine Hausfrau spitzte bei diesem Vorschlag die Ohren und flüsterte mir zu: Nimm sie beim Wort, mein lieber Mann. Ich folgte ihr, und die tausend Livres wurden dem armen Du Ryer in blanken Gold- und Silberstücken ausgezahlt. Aber ich will nicht weiter davon reden, um Sie nicht zu langweilen. Nur werde ich mich bemühen, künftig besser als bisher zu arbeiten. Ich kann das jetzt versprechen, da ich Sie bezahlt und doch noch immer vierhundert Ecus vor mir habe: so lang es mir gedenkt, bin ich nie so reich, das heisst weniger arm gewesen."

Der Brief, der übrigens für die Oeffentlichkeit bestimmt war, beweist, dass Du Ryer zwar vielfach von Geldverlegenheiten gequält wurde, aber dass er doch nicht so schlechtes

---

soll. Villeloin, Abbé de Marolles (1600—1681) übersetzte Virgil und Martial. Ménage bezeichnete die Uebersetzung des letztern als „Epigrammes contre Martial".

Honorar bezog, wie man erzählte. Ein Mann, den die Verleger aufsuchen und den sie durch Vorschüsse zu fesseln suchen, musste beim Publikum beliebt sein. Auch andere Nachrichten bestätigen das Ansehen, dessen Du Ryer genoss. Der Erfolg seiner Uebersetzungen musste ihm um so willkommener sein, als die dramatischen Werke, die er in den Jahren 1648—1654 auf seinen „Scävola" folgen liess, wenig Beifall fanden*), und er sich, gleich Corneille, entschloss, sein Glück auf der Bühne nicht mehr zu versuchen.

Die letzten Jahre seines Lebens erscheinen uns wie der matte Abschluss eines gut begonnenen Schauspiels. Denn der Philosoph Du Ryer, der die Unabhängigkeit so hoch geschätzt, der sich in die Einsamkeit und Einfachheit zurückgezogen hatte, verwandelte sich schliesslich doch in einen Höfling, um sich eine gute Stelle und ein schönes Einkommen zu sichern. Seine Frau starb, und nach ihrem Tod war der kleine Haushalt bald zerrüttet, zumal das Theater keine Einnahme mehr brachte. So entschloss sich Du Ryer denn doch wieder in die Dienste eines hohen Herrn einzutreten. Er wurde Sekretär des Herzogs von Vendôme, der ihm bald auch die gut bezahlte Sinecure eines Historiographen von Frankreich verschaffte. Nun war er ein gemachter Mann, und als er gar 1655 sich zum zweitenmal, und zwar mit einer reichen Frau, Marie de Bonnaire, verheiratete, schien sein Glück begründet. Der finanziellen Sorgen ledig, bewohnte er ein Haus in dem schönsten Theil des damaligen Paris, in der Rue des Tournelles, und später ein anderes in der Nähe des Château de Bercy. Aber er sollte sich nicht lange eines sorglosen Lebens erfreuen. Der Tod ereilte ihn drei Jahre nach seiner Heirat, im Jahr 1658. Von den Dichtern, welche so muthig und hoffnungsfreudig in den Dreissiger Jahren sich dem aufblühenden Drama gewidmet, und so wohlverdienten Erfolg errungen hatten, blieb nur Corneille, um die Traditionen der heroischen Tragödie gegenüber einer neuen anders denkenden Schule zu vertheidigen.

---

*) Es waren dies die Tragödien „Thémistocle", „Nitocris, reine de Babylone", und die Tragikomödien „Dinamis, reine de Carie" und „Anaxandre".

Eilfter Abschnitt.

Die Bühne und die Aufführungen.

Wir haben die Entwicklung des französischen Theaters aufmerksam verfolgt; aber unsere Darstellung wäre unvollständig, wenn wir seine äusseren Verhältnisse unberücksichtigt lassen wollten. Ein dramatisches Werk kann in seiner wahren Bedeutung nur erkannt werden, wenn es, seiner Natur entsprechend, lebendig dargestellt wird. Je mehr es wirklich dramatisch gedacht und gearbeitet ist, um so nachdrücklicher verlangt es auf der Bühne selbst seine Kraft zu erweisen und diese Forderung ist doppelt gerechtfertigt, wenn die Dichtung einer früheren, uns schon fremd gewordenen Epoche angehört. Wir mögen uns noch so sehr in das Studium der tragischen Werke längst vergangener Zeiten vertiefen, wir werden ihnen nie das volle Verständniss abgewinnen, so lang sie nicht von der Bühne herab zu uns gesprochen haben. Erst das lebendige Wort und die Darstellung führen wahrhaft in den Geist der dramatischen Dichtung ein, denn sie allein erlauben uns, den Charakter derselben und den Eindruck, den sie ausüben kann, völlig zu erkennen.

Darum erfüllt die nationale Bühne eines Landes nur ihre Pflicht, wenn sie die klassischen Werke ihrer Literatur auch nach Jahrhunderten noch durch pietätvolle Aufführungen in dem Sinn des Volks lebendig erhält.

In einem grossen dramatischen Werk birgt sich indessen ein zwiefacher Geist. In ihm, wie in jeder echten Dichtung lebt, über den Wechsel der Zeit und des Geschmacks erhaben, in ewiger Schönheit der Geist der wahren Poesie. Daneben aber spricht aus ihm auch der Geist des Jahrhunderts, in dem es entstanden ist. Aeussere Umstände, geschichtliche und sociale Verhältnisse sind von zwingendem Einfluss auf einen Dichter, und geben seinem Werk das, was späteren Generationen oft fremd und unverständlich darin erscheint. Die modernen Auf-

führungen älterer Dramen suchen mit Recht dieses Nebensächliche, diese fremdartige Zuthat so viel wie möglich abzustreifen, um die Grösse und Schönheit der Dichtung rein und ungemischt zur Geltung zu bringen. Mit dieser Aenderung wird dieselbe freilich modernisirt, denn die äusseren Verhältnisse der Bühne, die Einrichtung und Ausstattung der Scene, die Manier des Vortrags und des Spiels sind der Mode unterworfen und verändern sich mit jedem Jahrhundert. Es ist klar, dass eine historisch ganz getreue Wiederholung älterer Schauspiele, d. h. ihre Darstellung in der Weise der früheren Zeit, nicht möglich ist. Da sie von modernen Schauspielern vor einem modernen Publikum aufgeführt werden, geht auch ein Hauch moderner Auffassung und modernen Lebens in sie über.

Um so gewisser erwächst dem Literarhistoriker die Aufgabe, jene äusseren Verhältnisse und scheinbar unwichtigen Nebenumstände zu berücksichtigen. So werthlos sie beim ersten Anblick auch für das Verständniss eines Dichtwerkes erscheinen mögen, man findet bald, dass sie oft wesentlich zur Kenntniss eines Dichters beitragen. Was Anfangs vielleicht als unbegreifliche Eigenthümlichkeit eines Mannes erschien, das enthüllt sich bei genauerer Betrachtung dieser äusseren Verhältnisse gar manchmal als das Ergebniss zwingender Umstände.

Wir wollen es also versuchen, im Geist die alte Bühne wieder aufzubauen, wie sie Corneille in den ersten Jahren seiner Thätigkeit kannte. Denn auch in diesen Aeusserlichkeiten unterschied sich das Theater der späteren Zeit, die Bühne Racine's, vielfach von dem Theater, auf welchem zuerst der „Cid" und „Polyeucte" gespielt wurden. Wenn es gelingt, eine lebendige Anschauung der alten Bühne mit ihren uns so seltsam anmuthenden Einrichtungen zu geben, und die damalige Weise des dramatischen Spiels deutlich zu machen, so ist das ein grosser Gewinn. Dann ist der richtige Hintergrund gefunden, auf dem sich die Helden und Heldinnen Corneille's deutlich abheben und in ihrer wahren Natur erkennen lassen.

Wir haben schon früher Gelegenheit gefunden, die Einrichtung eines Theaters und die Art der Aufführungen während der ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts zu schil-

dern *). Seitdem hatten sich die äusseren Verhältnisse nur langsam geändert.

Bei den wandernden Truppen zumal war alles noch wie zuvor; wir haben das aus der „Comédie des Comédiens" von Scudéry gesehen und auch Scarron's „Roman comique" belehrt uns zur Genüge darüber. So interessant indessen eine Betrachtung des Schauspielerlebens in der Provinz wäre, dürfen wir uns doch hier nicht weiter mit demselben abgeben. Dass aber auch in Paris die Schauspielhäuser noch nicht viel für die Schönheit und Bequemlichkeit gethan hatten, beweist ein im Jahre 1643 erschienenes Buch von Sorel („la maison des jeux) **). Der Verfasser beschreibt darin ausführlich die verschiednen Gesellschaftsspiele und andre Arten der Unterhaltung. Dabei spricht er auch vom Roman und vom Schauspiel. Den ersteren verurtheilt er entschieden; über den Werth des zweiten lässt er einige Freunde streiten. Einer derselben, Ariste, erhebt sich gegen die Regellosigkeit der Stücke und tadelt die Theatersäle. Die Galerien missfallen ihm besonders, weil man die Schauspieler dort nur von der Seite sehe. Das Parterre sei wegen des Gedränges sehr unbequem. Eine Menge Strolche mische sich dort unter die anständigen Leute, um Streit anzufangen, nach dem Degen zu greifen und die Vorstellung zu stören. Ariste klagt, dass diese Menschen im Theater schwatzen, pfeifen und unaufhörlich schreien. Da sie umsonst eingelassen würden und nur kämen, um die Zeit todtzuschlagen, so hätten sie nicht das mindeste Interesse an dem aufzuführenden Stück. Diese Beschwerden sucht sein Freund Hermogène als unbegründet zurückzuweisen, wobei er die Theater und die neuen dramatischen Dichtungen vertheidigt. Früher sei das Hôtel de Bourgogne allerdings nur eine Stätte für grobe und kunstlose Gaukler gewesen, die ihr Publikum mit der Trommel eingeladen und nur den Pariser Pöbel als Zuschauer gehabt hätten. Nun

---

*) Siehe Band I. dieses Werks, Abschnitt X. S. 291 ff.

**) La maison des jeux, où se treuvent les divertissemens d'une Compagnie, par des narrations agréables et par des jeux d'esprit et autres entretiens d'une honneste conversation. A Paris chez Nicolas de Sercy. 1643. 2 Bände. Der Name des Verfassers, Sorel, ist auf dem Titel nicht genannt.

aber sei es anders. „Jetzt haben wir berühmte Schauspieler, welche von dem König und den Prinzen unterstützt werden, und welche ernste tüchtige Stücke aufführen, Stücke, welche das keuscheste Ohr anhören kann und die des strengsten Philosophen würdig sind“ *).

Die dramatischen Aufführungen, welche bei festlichen Gelegenheiten dem Hof und dem hohen Adel geboten wurden, waren allerdings mit besondrer Pracht ausgestattet. Aber das eigentliche Theater war zur Zeit, da Corneille seine Hauptwerke schuf, noch nicht viel eleganter eingerichtet, als es unter Alexandre Hardy gewesen war. Der Geist freilich, der in dem Hause waltete, hatte sich in der kurzen Zeit unverkennbar veredelt, und das war die Hauptsache.

Eine ganz besondere Beachtung erheischt die scenische Einrichtung der älteren französischen Bühne.

Während man in England noch zu Shakespeare's Zeit eigentliche Decorationen nicht kannte, sondern in einem von Teppichen geschlossenen, vom Publikum rings umgebenen Raum spielte, und somit der Einbildungskraft freiesten Spielraum liess, ging man in Frankreich einen andern Weg und folgte mehr dem Vorbild Italiens. Der künstlerische Sinn des italienischen Volks suchte auf der Bühne auch für das Auge Befriedigung und verlangte von der scenischen Einrichtung gefällige Bilder. So hatte man in den italienischen Theatern bald schöne Dekorationen, künstliche Maschinerien und fein ausgesonnene Verwandlungen, kurz, eine reiche Ausstattung der Scene. In solcher Umgebung konnte man Frauenrollen nicht von jungen Männern spielen lassen, sondern öffnete bald auch Künstlerinnen den Zugang zur Bühne. Wir haben schon erzählt, mit welcher Begeisterung man in Frankreich die ersten italienischen Schauspielergesellschaften, welche zu Gastspielen über die Alpen kamen, begrüsste**). Bald eiferten die heimischen Komödianten den fremden Künstlern nach, und gingen auch ihrerseits in die Fremde, ihre Geschicklichkeit

---

*) La maison des jeux. Band I. Drittes Buch. S. 400 ff. — S. 421 ff. über das Theater.

**) Siehe Band I dieses Werks. Abschnitt X, S. 265 ff.

zu zeigen. Im Jahr 1629 wagte sich eine französische Truppe nach London, und versprach sich von dem Auftreten einiger Künstlerinnen, die zu ihr gehörten, besondern Erfolg. Allein ihre Erwartungen wurden grausam getäuscht. Die puritanischen Lehren hatten in England bereits die Oberhand gewonnen. Jedes Maskenspiel und jede dramatische Ergötzung wurde von den Eiferern als eitel Trug und sündhafte Gaukelei verdammt Die französischen Schauspielerinnen wurden ausgezischt und gröblich insultirt, ihr Auftreten als ein unverzeihlicher Verstoss gegen den Anstand verschrieen.

Nicht minderes Aergerniss gab wenige Jahre später, 1633, eine andre französische Gesellschaft, die über den Canal kam; der bekannte puritanische Agitator Prynne veröffentlichte damals seine heftige Streitschrift gegen das Theater, „Histriomastix“, die er freilich mit dem Verlust seiner Ohren bezahlte. Denn man fand in ihr eine Beleidigung der Königin, die bei einem Hoffest in einem Maskenspiel mitgewirkt hatte*).

Wenn das französische Theater sich beeilte, vieles von der Spielweise der Italiener anzunehmen, auch die Frauen auf der Bühne zuzulassen, so fand es dagegen mehr Schwierigkeit in der Behandlung der Decorationen. Grossen Aufwand konnte es sich hierin vor der Hand nicht gestatten.

Bis vor Kurzem hat man auf die Frage nach der decorativen Ausstattung der älteren französischen Bühne keine genügende Antwort zu geben gewusst. Es war sicher, dass man zur Zeit Hardy's und Corneille's nicht die nöthigen Maschinen und überhaupt nicht die Mittel besass, viele scenische Verwandlungen vorzunehmen. Und doch verlegten die Dichter die einzelnen Scenen ihrer Stücke oft in die verschiedensten Gegenden, und in den gedruckten Tragödien wird der Wechsel der Scene wenigstens theilweise angegeben**). So spielt Rotrou's „Hypocondriaque“,

---

*) Vergl. Ben Jonson und seine Schule. Von Wolf Grafen von Baudissin, Leipzig, Brockhaus 1836. Bd. I. S. XLVI und XLVII.

**) So heisst es, um ein Beispiel anzuführen, in Scudéry's Lustspiel: „Le fils supposé“, Paris chez Aug. Courbé 1636, im zweiten Act: „la scène change“; „la scène change encore“; im dritten Act: „la scène rechange encore“, ohne weiter anzugeben, in welcher Art die Scene wechselt.

wie wir gesehen haben, auf dem Weg nach Korinth, in einem düstern Wald, einem Schloss und einem Grabgewölb. Corneille's „Illusion“ beginnt mit einer Scene in der Wildniss, vor der Höhle eines Zauberers; die nächsten Acte spielen auf der Strasse, der vierte im Gefängniss und der fünfte führt wieder zur Höhle zurück. Der „Cid“ hat offenbar als Schauplatz abwechselnd den Palast des Königs, das Gemach der Infantin, einen öffentlichen Platz und die Wohnung der Chimene. Wie nun hat man sich die Einrichtung der Bühne vorzustellen, da dieselbe den Anforderungen des Dichters entsprechend verschiedne Scenerien vorstellen sollte, und doch den Wechsel der Decoration vermeiden musste?

Ein Manuscript, das zu dem Archiv des „Hôtel de Bourgogne“ gehörte und jetzt in der Nationalbibliothek aufbewahrt wird, gibt auf diese Frage eine überraschende Antwort*). Es enthält die Beschreibung der Decorationen von ein und siebzig Stücken des alten Repertoires, und viele erläuternde Zeichnungen dazu. Man findet darunter die Vorschriften für die Inscenirung von Tragödien und Tragikomödien Hardy's, Rotrou's, Scudéry's, Corneille's u. a. m.

Wir erkennen daraus, wie das Theater durch die Tradition wenigstens äusserlich noch mit den alten Mysterienspielen zusammenhing. Denn in der Anordnung der Decorationen findet sich noch das frühere Princip des Nebeneinander gewahrt. In dem Mysterium „von dem Leben, Leiden und Tod, von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi“, das 1547 zu Valenciennes vor der Sanct Nicolauskirche aufgeführt wurde, wies die ausserordentlich breite Bühne zehn verschiedne Scenen gleichzeitig und nebeneinander auf. An dem einen Ende war das Paradies dargestellt, wo sich wahrscheinlich Gott, von der Engelschaar umringt, zeigte; weiterhin sah man Nazareth, dann den jüdischen Tempel, die

---

*) „Mémoire de plusieurs décorations.. commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673.“ Es war ein glücklicher Gedanke, auf der Pariser Weltausstellung 1878 eine Exposition théâtrale zu veranstalten, und darin eine Anzahl dieser Bühnendecorationen in verkleinertem Massstab, aber genau nach der Angabe der Handschrift herstellen zu lassen. Man konnte sich auf diese Weise von dem Eindruck einer solchen Bühneneinrichtung die beste Rechenschaft geben.

tadt Jerusalem, und so weiter bis zu der Hölle, die am andern nde der Bühne angebracht war. Die Decorationen waren nicht eiter von einander geschieden. Auf dem einen breiten Hinterrund sah man neben der Krippe zu Nazareth einen schmalen empel, daneben ein paar Häuser u. s. f. Das Spiel währte fünf nd zwanzig Tage, während dessen die Bühne unverändert blieb, ur dass die verschiednen Auftritte an den entsprechenden Plätzen ald vor der einen, bald vor der andern Decoration zur Dartellung kamen**).

In ähnlicher Weise stellte auch das Theater zu Hardy's nd Corneille's Zeit seine Decorationen zusammen.

So zeigte die Bühne in Hardy's „La folie de Clidamant" ım 1619) im Hintergrund einen Palast, links als Seitendecoration as Meer mit einem Schiff, und rechts ein schönes Zimmer, das ich öffnen und schliessen liess, und in dem man ein Bett stehen ah. („Bien paré avec des draps", wie das Manuscript vorschreibt.) Iardy's Stück hat sich nicht erhalten. Wohl aber kennen wir 'otrou's „Hypocondriaque", und die Vorschriften des Manuscripts ber die Inscenirung desselben sind daher doppelt interessant. ls Hintergrund sah man eine Todtenkapelle, die durch zwei rosse Candelaber erleuchtet wurde, und in der mehrere Särge tanden. Die eine Seitendecoration stellte ein Schloss vor und daeben stand ein Baum, an den im vierten Act ein Page gefesselt rurde, während sich auf der andern Seite ein Wald mit einer Iöhle und einer Quelle zeigte. Durch eine besondre Vorrichtung, rahrscheinlich durch einen Teppich, war der Hintergrund, die Capelle, verhüllt, um erst im geeigneten Moment gezeigt zu weren. Damit war der erste Schritt gethan, der zu der Kunst der cenischen Verwandlungen führen sollte; aber allerdings war der Veg noch weit bis zu der Geschicklichkeit, mit der die heutigen Theatermaschinisten die Bühne beherrschen.

Auch die „Illusion" von Corneille findet sich unter den Stücken, deren Decoration von dem Manuscript angegeben wird.

---

*) Die Bühne des Mysteriums zu Valenciennes war ebenfalls in der Exposition théâtrale ausgestellt. Es standen dazu drei gut erhaltene Manuscripte nit Malereien zu Gebote.

Auch hier bot der Hintergrund das Bild eines stattlichen Palasts. Auf der rechten Seite, vom Zuschauer aus gerechnet, erhob sich ein grüner Hügel, an dessen Abhang mehrere Stufen zu dem Eingang einer Höhle führten. Auf der linken Seite sah man einige Bäume, welche nach der Angabe des Manuscripts einen Park vorstellten. Als weitere, im Stück nothwendige Requisiten, werden „eine Nacht, ein beweglicher Mond, Nachtigallen, ein Zauberspiegel, ein Zauberstab" und einige andere Kleinigkeiten angeführt.

In „Lisandre et Caliste" von Du Ryer (1636) war die Decoration noch mannichfaltiger. „In der Mitte des Theaters", heisst es im Manuscript, „erhebt sich das kleine Castell aus der Rue Saint-Jacques, in der die Fleischer wohnen. Der eine Fleischerladen hat ein Fenster, dem gegenüber ein andres vergittertes Fenster in dem Gefängniss zu sehen ist, so dass Lisandre mit Caliste reden kann. Das Ganze muss im ersten Act noch verdeckt sein, und darf sich nur im zweiten Act zeigen, in dem es auch wieder verhüllt wird. Der Vorhang kann zugleich ein Schloss darstellen *). Auf der einen Seite der Bühne erhebt sich ein Berg, auf dessen Gipfel eine Einsiedelei steht. Aus einer zweiten Einsiedelei am Fuss dieser Höhe tritt ein Eremit. Auf der andern Seite sieht man ein Zimmer, zu dem man einige Stufen hinaufsteigt, und in das man von hinten eintreten kann . . . Man braucht auch eine Nacht."

Diese Beispiele zeigen zur Genüge, wie das ältere französische Theater die Bühnendecoration verstand. Von dem Wunsch beseelt, den Schauplatz des Stücks schon durch die Decoration kenntlich zu machen, bei dem Mangel an Maschinerien jedoch in die Unmöglichkeit versetzt, bei jedem Scenenwechsel auch die Decorationen zu ändern, fand man den Ausweg, alle in dem Stück vorkommenden Oertlichkeiten in einem Gesammtbild zu vereinigen. Natürlich waren manche nur angedeutet; aber so nur war es den Schauspielern möglich, ihr Spiel bald in die Wildniss, bald auf eine Strasse oder wohin der Dichter wollte, zu verlegen,

*) „La fermeture sert de palais." Offenbar wurde eine Art Vorhang vorgezogen, auf dem ein Schloss gemalt war.

ıne sich mit mühsamen Verwandlungen abgeben zu müssen. Sie
:auchten sich nur beim Beginn jedes Aufzugs in der Nähe der
oulisse zu halten, welche den Ort der beginnenden Handlung
ezeichnete. Wechselte derselbe im Lauf des Acts, so genügte
ne weitere ähnliche Andeutung von Seiten der Künstler. Wenn
er Dichter trotzdem ein Missverständniss oder eine Unklarheit
Bezug auf den Ort befürchtete, so trug er Sorge, eine der
ersonen alsbald durch ein Wort genügende Aufklärung bringen zu
ssen. Auch hier mag Corneille's „Illusion" uns einige Belege
eben. Der erste Act spielt, wie schon gesagt, vor der Höhle
es Magiers, und gleich der Beginn der ersten Scene belehrt
en Zuschauer über die Gegend, in die er sich versetzen soll.
orante deutet auf die Höhle und sagt:

„Der Zauberer, dem die Natur gehorcht,
Hat diese dunkle Grotte sich erwählt
Zum Aufenthalt." *)

Die folgenden Aufzüge waren auf den freien Platz vor einem
alast und in einen Park verlegt; aber der Zuschauer wusste
ereits, dass alle Vorgänge nur als Schattenbilder zu gelten hatten,
e der Magier heraufbeschwor. Unter anderem führt eine Scene
s Gefängniss. Da aber das oben erwähnte Manuscript bei der
nordnung der Decoration darauf nicht Rücksicht nimmt, darf
an annehmen, dass auch hier ein Vorhang half, der den Hinter-
rund verbarg. Wenn dann Clindor in Ketten erschien und von
en Schrecken seiner Lage redete (IV. 7. 3), so verstand das
ublikum, wohin es sich versetzen sollte.

In ähnlicher Weise half sich Corneille auch in den andern
ugendwerken mit einem gelegentlichen Wort, selbst wenn die
cenerie kaum einer Erklärung bedurfte. So heisst es in der „Ga-
rie du Palais" gleich zu Beginn:

„— — — Seh' ich recht,
Führt ihn sein Vater her zu unsrer Strasse." **)

---

*) Corneille, „L'illusion comique", I. 1. v. 1 und 2:
Ce mage, qui d'un mot renverse la nature,
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure.

**) Corneille, la Galérie du Palais I. 1. v. 21:
— — — Si j'ai bonne vue,
Le voilà que son père amène vers la rue.

Die Scene spielte also auf der Strasse, wie auch die Decorationen zu beiden Seiten der Bühne genugsam andeuteten. Auch in diesem Stück war der Hintergrund Anfangs durch einen Vorhang geschlossen. Erst in der vierten Scene des ersten Acts wurde derselbe weggezogen, und bot dem Publikum eine doppelte Ueberraschung. Einmal hatte es eine Verwandlung der Scene mitten im Act, und dann sah es ein Bild der eignen Stadt. Denn der Hintergrund zeigte die Verkaufsläden in der grossen Galerie des Justizpalasts. Natürlich waren nur einzelne Buden zu sehen, aber Käufer und Verkäufer unterhielten sich über die ausgelegten Gegenstände, und Dorimant fordert einen Freund zu einem Gang durch die Halle auf*). Ein Irrthum war also kaum möglich.

In der Tragikomödie „Les folies de Cardénio" von Pichou (1629) stellte die Bühne auf der einen Seite eine Strasse, auf der andern einen öden Wald vor. In der ersten Scene des zweiten Acts sagt Cardénio, dass er sich der Wohnung der Geliebten nähere: die Scene spielt also in der Stadt. Wenn Cardénio dann im Beginn des dritten Acts ausruft, er habe sich die öde, schreckensvolle Gegend zum Aufenthalt erkoren, so ersteht vor dem Geist des Zuschauers alsbald das Bild einer einsamen Landschaft**).

Im Jahr 1635 liess Pierre Du Ryer sein Lustspiel „Les vendanges de Surênes" aufführen, und das Manuscript der Nationalbibliothek schreibt vor, dass man im Hintergrund auf einer von der Seine bespülten Anhöhe das Dorf Surênes sehen müsse, und die Seitencoulissen Weinberge und Obstgärten vorzustellen hätten ***). Der grössern Deutlichkeit halber beginnt das Stück mit der Frage Philémon's an seinen Freund Tirsis:

---

*) Ibid. I. 8. 2:

„Faisons un tour de salle."

**) Pichou, les folies de Cardénio II. 1. 59:

J'approche du logis où ma belle captive
Abandonne aux soupirs sa passion craintive.

Ibid. III. 1. v. 9:

J'ai choisi ce désert et l'horreur de ces lieux.

***) „. . . . . mais aux deux côtés du théâtre il faut planter des vignes, façon de Bourgogne, peintes sur du carton taillé à jour."

„Bist du nur deshalb nach Surênes gekommen,
Um elend hier zu leben, oder gar
Zu sterben?" *

Aehnlich legten die griechischen Dramatiker den Personen
ɜr Tragödien beim Auftreten einige erklärende Worte in den
nd, um dem Zuschauer deutlich zu machen, wen er vor sich
ι und in welche Gegend er sich zu versetzen hatte.

Diese Beispiele werden genügen, das System der Inscení-
ıg klar zu machen.

Zu der modernen Manier, die scenischen Bilder sorgsam und
in's Kleinste getreu der Wirklichkeit nachzubilden, steht jene
e Weise freilich in grellem Gegensatz. Die Rückkehr zu derselben
me dem modernen Theaterpublikum als eine Barbarei vor, und
ıre in der That unmöglich. Ob aber das heutige System der Aus-
ıttung höher steht und künstlerischer ist, bleibt die Frage. Das
lzugrosse Gewicht, das man jetzt auf die Genauigkeit der sce-
ɜchen Einrichtung legt, ist kein gutes Zeichen. Die Bühne mag
ɔch so trefflich gemalte Decorationen, noch so überraschende
aschinerien und geschmackvoll ausgedachte Gruppirungen auf-
eisen, sie muss doch immer an die Einbildungskraft der Zu-
:hauer und ihren guten Willen appelliren. In diesem Fall
ɔer kömmt es auf ein bischen mehr oder weniger gemalte Lein-
'and nicht an, und eine einfache Decoration, welche die Auf-
ıerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache, der Dich-
ıng und deren Darstellung, nicht ablenkt, ist besser als eine
ıscenirung, in welcher die Kunst des Malers und Maschinisten
'riumphe feiert, durch die aber das Schauspiel selbst gefährdet wird.
)ie Decorationsweise des älteren französischen Theaters ist jedoch
us einem andern Grund zu tadeln. Die Zusammenstellung der
'erschiedenartigsten Coulissen, das Gemisch von Architektur,
ʟandschaft und Zimmereinrichtung macht jede einfache harmo-
ıische Anordnung der Decoration unmöglich und ist deshalb aus
ısthetischen Gründen zu verwerfen.

---

*) Du Ryer, les vendanges de Surênes. I. 1. 1:
N'as-tu quitté Paris pour venir à Surêne,
Qu'à dessein d'y mourir ou d'y vivre à la gêne?

Die Einsicht in diese scenische Anordnung der alten französischen Bühne gewährt uns Aufklärung über manche bisher unverstandne Eigenthümlichkeiten der Dramen jener Zeit.

Unter andern Verhältnissen hätte diese Weise der Decoration allmälig zu einer grösseren Beweglichkeit des Theaters geführt; im siebzehnten Jahrhundert musste sie das Streben nach Regelmässigkeit begünstigen. Allerdings bewahrten die Dichter bei dieser Art der combinirten Decoration die Freiheit ihrer Bewegung, aber sie konnten sich doch der Ueberzeugung nicht verschliessen, dass sie dem Publikum das Verständniss oft erschwerten. Wenn Scudéry in seiner Streitschrift gegen den „Cid“ Corneille den Vorwurf machte, er besässe die Technik der Bühne nicht*), so bezog sich derselbe wahrscheinlich auf den Scenenwechsel. Aber Scudéry wollte damit nicht tadeln, dass der Schauplatz so oft wechsle, sondern nur, dass Corneille dem Publikum nicht klar mache, welchen Schauplatz es sich bei einer neuen Scene vorstellen solle. Statt nun zu versuchen, diesem Uebelstand durch wirklichen Wechsel der Decorationen abzuhelfen, schlugen die Dramatiker den entgegengesetzten Weg ein, und vermieden mehr und mehr, den Schauplatz wenigstens innerhalb eines Acts zu verändern.

Wie aber kleine Umstände und scheinbar unbedeutende Einrichtungen oftmals nachhaltigen Einfluss auf grosse Verhältnisse ausüben können, wenn sie in einem entscheidenden Zeitpunkt hervortreten, so half auch damals eine an sich unwichtige Kassenspeculation der Richtung, welche im Sinn der Theoretiker die strengste Einheit der Composition verlangte, zum Sieg.

Bei Gelegenheit eines grossen Bühnenerfolgs räumten die Künstler des „Hôtel de Bourgogne“ einigen Zuschauern Plätze auf der Bühne ein. Wann dies zum erstenmal geschah, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Aber die einmalige Vergünstigung wurde bald zur festen Einrichtung, und man sah seitdem auf jeder Seite der Bühne eine, bald auch mehrere Reihen Sitze für das Publikum. Die Plätze waren theuer; Molière sagt einmal, dass sie einen halben Louisd'or kosten, ein für jene Zeit sehr

---

*) Siehe Abschnitt VI dieses Bands, S. 212 und 216.

ohes Eintrittsgeld. Eine niedrige Balustrade schied sie von len Schauspielern. Das Publikum, das sich an diesen bevorzugten Plätzen zusammenfand, bestand meistens aus vornehmen ungen Leuten, reichen Theaterfreunden und Gönnern, welche sich viel erlauben durften, oft in das Spiel hineinredeten und recht störend werden konnten*). Aber die Sitte war in England schon längst heimisch, und hatte bei dem Fehlen jeder Decoration auch keinen grossen Nachtheil gebracht; die heutigen Prosceniumslogen sind kaum etwas anders als die alten Bühnensitze. Treten heute die Schauspieler, wie das häufig geschieht, auf das Proscenium vor, so spielen sie inmitten des Publikums, ohne dass es diesem einfiele, sich darüber zu beklagen. Ja einige neuere Theater, wie z. B. das Pariser Opernhaus, kennen sogar Logen auf der Bühne, die vom Publikum geschieden sind, wenn der Vorhang fällt.

Allein bei der schmalen Scene des alten französischen Theaters hatte das Vordringen des Publikums auf die Bühne eine schlimme Folge. Die Seitendecorationen wurden verdeckt und verloren ihre Bedeutung. Damit wurde die combinirte Decoration unmöglich, und in der That scheint sie bereits gegen die Mitte des Jahrhunderts ausser Gebrauch gekommen zu sein.

---

*) Crebillon sagt in seiner „Lettre sur les spectacles": On ne savait quelquefois, si le jeune seigneur qui allait prendre sa place, n'était point l'amoureux de la pièce qui venait jouer son rôle. C'est ce qui donna lieu à ce vers

„On attendait Pyrrhus: on vit paraître un fat!"

Später fanden sich auf jeder Seite der Bühne 9 Reihen Sitze, welche durch eine vergoldete Balustrade von den Schauspielern getrennt waren. Aber die vornehmen und übermüthigen Herren, die hier zumeist ihre Plätze fanden, begnügten sich nicht immer mit ihrem Sitz und versperrten oft jeden Zugang. Darüber wäre u. A. die Tragödie „Childéric" von Morand beinahe gefallen (1736). In einer besonders pathetischen Scene sollte ein Bote mit einem Brief kommen, konnte aber durch die Masse der auf der Bühne stehenden Zuschauer trotz aller Mühe nicht durchdringen. Plötzlich rief eine Stimme aus dem Parterre: „Place au facteur!" und die tragische Stimmung des Publikums wich einer allgemeinen Heiterkeit. Man vergleiche die interessanten Grundrisse des Saals der Comédie française in dem Werk „Architecture française" von Blondel (Paris 1752), dann die „Notice historique sur les anciens bâtiments de la Comédie française" par M. Jules Bonnassies. Paris 1867, und Ad. Jullien, „La comédie et la galanterie au 18me siècle". Paris 1879. (Les spectateurs sur le théâtre.) p. 63 ff.

So sahen sich die Dichter genöthigt, den halb widerwillig eingeschlagnen Weg weiter zu verfolgen. Sie fügten sich der Regel von der Einheit des Orts. Die weitere consequente Entwicklung dieser Regel führte mit der Zeit zu einer neutralen, fast ideellen Scene, wo sich alle Parteien trafen uud jeder Streit ausgefochten wurde. Schliesslich verschwand aus der Tragödie jede Beziehung auf nationale und historische Verhältnisse, und der Pulsschlag des Lebens stockte in diesen Werken*).

Doch diese Form des Dramas sollte sich erst später, in dem achtzehnten Jahrhundert, entwickeln. Zur Zeit Corneille's und Racine's besass das Theater noch Freiheit und Kraft, und liess nur in einzelnen Erscheinungen die Anzeichen künftiger Erstarrung erkennen.

Wie völlig übrigens die Erinnerung an die combinirte Decoration selbst den Zeitgenossen schwand, beweist das Urtheil, welches einer der bekanntesten Aesthetiker des Jahrhunderts, der trockne und pedantische d'Aubignac über Corneille's „Cinna" fällte. Er könne nicht begreifen, schrieb er, wie man in einem offenbar sehr belebten Saal des kaiserlichen Palasts sich über geheime Anschläge gegen den Kaiser besprechen könne. Er habe nie verstanden, wie der Dichter an einem und demselben Ort Cinna und Emilia von der Verschwörung gegen das Leben des Augustus, und Augustus mit Cinna über die Ordnung des Staats reden lassen könne **). D'Aubignac's Kritik erschien im Jahre 1669 in seinem Werk über das Theater. Offenbar spielte man „Cinna" unter Beachtung der Einheit des Orts, und nahm der Handlung damit jeden Charakter der Wahrscheinlichkeit. Und doch hätte man sich erinnern müssen, dass das Stück früher jedenfalls als an zwei Orten spielend dargestellt wurde, wenn auch keine Verwandlung stattgehabt hatte. Aber selbst Corneille vermied es, an die combinirte Decoration zu erinnern. Vielleicht erschien sie

---

*) Man vergleiche über die Pariser Theater - Ausstellung und die daran sich knüpfenden Fragen einen Aufsatz von Francisque Sarcey in dem Feuilleton des Journals „Le Temps" vom 23. September 1878 und einen andern von Hugo Wittmann in der Wiener „Neuen freien Presse" vom 1. November 1878.

**) D'Aubignac, Pratique du théâtre, p. 396.

ihm als barbarisch, und er begnügte sich, in seinem kritischen Vorwort zu „Cinna" darauf aufmerksam zu machen, dass das Stück an zwei verschiednen Orten spiele, im Palast des Kaisers und in der Wohnung der Emilia. „Um jene Theilung des Orts in etwas zu verbessern", schrieb er in seiner Abhandlung über die drei Einheiten, „möchte ich zweierlei vorschlagen: einmal, dass man nie während eines Acts wechsle, sondern nur zwischen den Acten, wie dies für die drei ersten Aufzüge des „Cinna" der Fall ist, und zweitens, dass diese beiden Orte nie verschiedne Decorationen nöthig hätten, und dass keiner der beiden Orte je genannt werde, sondern, dass man nur allgemein angebe, die Scene spiele zu Paris, Rom, Lyon u. s. w."

Wie in dem System der Decorationen, unterscheidet sich das ältere Theater auch in der sonstigen Weise der Ausstattung, besonders in Bezug auf das Kostüm, von der modernen Bühne. Wir lesen wohl oft, dass man bei besonderen Gelegenheiten, bei Festvorstellungen oder der Aufführung neuer Stücke, von welchen man sich viel versprach, durch die Pracht der Kostüme zu glänzen gesucht habe. Man berichtet von der Freigebigkeit Riechelieu's und andrer Gönner des Theaters, welche den Schauspielern die Mittel zu kostbarer Ausstattung gaben. Aber man darf dabei nicht an historisch treue Kostüme denken, und nicht etwa glauben, dass die Regie des alten Theaters in einem Stück aus der römischen Geschichte für Römertracht, in einer Tragödie, die im Orient spielt, für orientalische Anzüge gesorgt habe. Die Tracht des siebzehnten Jahrhunderts, das Staatskleid, wie die herrschende Mode es vorschrieb, war ein für allemal das Kostüm, in dem der Schauspieler auftrat, mochte er einen Heros der Mythologie wie Herkules, oder einen Pompejus, oder einen Cid spielen *). Selbst Attila musste es sich gefallen lassen, seine hunnische Tracht gegen das vornehme Gewand des siebzehnten Jahrhunderts zu vertauschen. Die grossen Perrücken kamen für Helden und Götter des Theaters (nicht für die Gesellschaft) um das Jahr 1629 in die Mode. Wir wissen, dass Mondory sich dagegen auflehnte und mit kurz geschnittnem Haar spielte, wegen

*) Sorel, la maison des jeux. p. 453.

dieser Kühnheit aber auffiel, und mit seiner Ansicht nicht durchdrang*). Dass wir diese Nichtbeachtung des historischen Charakters in der Anordnung der Kostüme nicht billigen, haben wir wohl kaum zu sagen. Aber man braucht sich auch nicht über jene Weise der früheren Zeit zu entsetzen. Auch hier, wie bei der Decoration, ist vieles Sache der Convention, und die grossen Dramatiker der Spanier, Engländer und Franzosen fühlten sich durch das unhistorische Kostüm, das die Schauspieler zu ihrer Zeit trugen, in keiner Weise beengt. Shakespeare's und Calderon's Stücke wurden von den Schauspielern in der Tracht ihrer Zeit dargestellt, und noch im vorigen Jahrhundert hat Garrick keine andre Weise sich zu kostümiren gekannt. Höchstens gab man als Andeutung eine leichte Zuthat zum modernen Kleid, dem römischen Krieger einen antiken Helm oder einen Mantel, der an eine Toga erinnern konnte. Scarron erzählt in seinem Roman von einem umherziehenden Komödianten, der eine Nachtmütze mit verschiedenfarbigen Strumpfbändern aufputzt und zu einer Art Turban formt. Derselbe Künstler trägt Hosen, wie die Schauspieler, wenn sie einen Helden des Alterthums vorstellen**). Mehr noch für Aeusserlichkeiten dieser Art zu thun, hielt man nicht für nöthig.

Der Respect vor der historischen Treue, der realistische Sinn der Gegenwart kann sich schwer mit einer solchen Auffassung befreunden, und doch fragt es sich, ob nicht die ängstliche Sorge, in jedem Punkt dem geschichtlichen Charakter einer Zeit und eines Lands zu entsprechen, der modernen dramatischen Poesie sehr geschadet; ob nicht die Gelehrsamkeit den dichterischen Sinn gedrückt hat? Gerade die modernen Werke, die ganz in Lokalfarbe getaucht sind, und die Menschen der verschiedensten Zeiten und Völker getreu so schildern wollen, wie die Geschichtsbücher sie uns zeigen, sind gar häufig unwahr und gespreizt bis zum Aeussersten. Wo sind die modernen Römerdramen, die sich mit Shakespeare's „Julius Cäsar" oder selbst Corneille's „Horace" ver-

---

*) Vergl. Taschereau, Noten zu dem I. Buch. Nr. 9. S. 279.

**) Scarron, roman comique, ch. I. p. 9. éd. Vict. Fournel (Paris, Jannet 1857).

gleichen lassen? Die Helden dieser Tragödien aber trugen das spanische Kostüm, wie es im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Europa getragen wurde. Die erste Ausgabe des „Polyeucte" (1643) ist mit einer Vignette geziert, welche den Helden des Stücks zeigt. Er ist dargestellt, wie er im Tempel die heidnischen Idole mit einem Hammer zerschlägt, und der Zeichner gab ihm den spanischen Wams, die kurzen gepufften spanischen Hosen, Handschuhe und einen Federhut. Sicherlich war er so auf der Bühne erschienen. Noch Voltaire sah ihn in ähnlichem Anzug, nur hatte zu dessen Zeit das spanische Kostüm der französischen Hoftracht Platz gemacht. Aber damals noch wie früher nahm Polyeucte seinen Hut ab, wenn er beten wollte; noch immer zog er die Handschuhe aus, bevor er die Hände faltete, und Sever kam mit dem Hut auf dem Kopf, während Felix ehrerbietig vor ihm das Haupt entblösste *). Wenn wir in den Ausgaben andrer Tragödien Kupfer finden, die sich in der Zeichnung des Kostüms mehr an die historische Wahrheit halten, darf uns das nicht beirren. Bringt z. B. der „Scaevola" des Pierre du Ryer (1647) ein Bild, welches König Porsenna, Tarquinius und Mucius Scävola in altrömischer Tracht vorstellt, so können wir daraus nur schliessen, dass der Zeichner sich bei der Ausschmückung des Buchs an die Geschichte gehalten habe, nicht aber, dass die Schauspieler bei der Aufführung in römischem Gewand erschienen seien **). Voltaire bringt eine ähnliche Notiz wie über „Polyeucte" auch über die Aufführung des „Cinna". Er bezieht sich in seinem Commentar auf einen Ausspruch Fénelon's über die allzu prunkhafte Sprache, welche man oft in der Tragödie den Römern gebe, und fügt hinzu: „Der Erzbischof von Cambray hatte um so mehr Recht, dieses falsche Pathos zu tadeln, als die Schauspieler zu seiner Zeit diese Schwäche durch eine lächerliche Uebertreibung in der Kleidung, der Declamation und dem Spiel noch fühlbarer machten. Augustus erschien in der Haltung eines Matamore; er trug eine Perrücke, die vorn bis

---

*) Vergl. Voltaire's Commentar zu „Polyeucte" IV. 3. v. 107.

**) Le Scévole de M. Du Ryer. A Paris chez Antoine de Sommaville. 1647.

zu den Hüften herabfiel und mit Lorbeerblättern ausstaffirt war. Darüber trug er einen Hut mit zwei Reihen rother Federn. So von gallischen Gauklern auf einer kleinen Bühne dargestellt, bekam Augustus einen sonderbaren Charakter. Er setzte sich auf einen riesigen Lehnsessel, zu dem man zwei Stufen emporstieg, und Maxime und Cinna sassen auf zwei kleinen Tabourets. Die hochtrabende Declamation entsprach vollkommen diesem Aufputz, und besonders verfehlte Augustus nicht, auf Cinna und Maxime mit edler Verachtung herabzublicken" *).

In Mairet's „Sophonisbe" findet sich allerdings ein Vers, der für eine grössere Rücksicht auf historisches Kostüm zu sprechen scheint. Massinissa sieht am Schluss des vierten Acts einen Soldaten herbeieilen und fragt, was der Krieger „in römischer Tracht" bringe? Indessen ist schon oben bemerkt worden, dass man sich, um ein besondres Kostüm anzudeuten, oft mit kleinen Abzeichen begnügte, und so mag es auch dort gewesen sein. Denn dass man zur Zeit Mairet's die Kostümfrage anders aufgefasst und die historische Wahrheit sorgfältiger zu bewahren gesucht hätte, ist undenkbar. Wenn man das Publikum einmal daran gewöhnt hat, auch in dieser Hinsicht eine gewisse Treue zu fordern, so kann man nicht mehr zu der naiveren Art zurückkehren. Zudem beweisen uns andre Berichte über die Aufführungen von Mairet's „Sophonisbe", dass das Publikum damals durchaus nicht an den Realismus der Inscenirung gewöhnt war. König Siphax erschien im Lauf des Stücks als Gefangner in Ketten, und selbst diese schienen schon zu viel. Sie beleidigten das ästhetische Gefühl jener Zeit. Darum rieth auch Corneille später solche äusseren Mittel wegzulassen. „Das Gefängniss, in das ich Aegeus werfen lasse, bietet einen unangenehmen Anblick, den ich zu vermeiden rathe. Gitter, welche den Schauspieler vom

*) Voltaire, Commentar zu „Cinna", II. 1. v. 3. Dass noch Molière, der sich auch mit tragischen Rollen abgab, als Cäsar in Corneille's „Pompée" mit einem grossen Lorbeerkranz erschien, geht aus den Spottversen seiner Gegner hervor.

Sa perruque qui suit le côté qu'il avance
Plus pleine de laurier qu'un jambon de Mayence

heisst es in dem „Impromptu de l'hôtel de Condé", sc. 4. v. 24

Publikum trennen, und mehr als die Hälfte seiner Person verbergen, haben zur Folge, dass die Handlung schleppend wird. Manchmal lässt es sich nicht vermeiden, und einige der Hauptpersonen müssen auf der Bühne verhaftet werden; aber dann begnügt man sich besser damit, ihm Wächter zu geben, welche ihm überall folgen, und weder Schauspiel noch Handlung beeinträchtigen".*) In „Polyeucte" diente darum der Saal, in dem sich auch die andern Personen trafen, zugleich als Gefängniss des Märtyrers und seine Haft war, wie schon früher gesagt wurde, nur durch die ihn begleitenden Wächter angedeutet.

Im Lustspiel und in der Posse fand man solch ängstliche Rücksicht nicht für nöthig. Die Würde eines Kunstwerks, die sich auch in der einheitlichen Form zeigen sollte, wurde hier nicht beansprucht. Darum erlaubten sich die Dichter des Lustspiels grössere Freiheit in der Anordnung und dem Wechsel der Scenen. Der „Menteur", spielt an zwei ganz verschiednen Orten, die nach Unterdrückung der combinirten Decoration auch auf der Bühne durch zwei Scenerien deutlich unterschieden wurden. Aenlich verhielt es sich mit den übrigen Lustspielen. Dass später das höhere Lust- und Charakterschauspiel, wie der „Misanthrope" und „Tartufe", sich an die strenge Weise der Composition hielt, kann nicht überraschen. Dieselbe Freiheit, welche das Lustspiel und die Posse für den Bau und die Haltung ihrer Stücke bewahrten, besassen sie auch für die Kostüme. Von der feinen modischen Tracht der vornehmen adligen Gesellschaft und der solid einfachen Kleidung des Bürgerstands bis herab zur bunten phantastischen Jacke des Lustigmachers fanden alle Kostüme ihre Anwendung. Besonders in der Posse war der tollen Laune alle Freiheit gelassen. Und darum wurde sie auch noch längere Zeit mit der Maske gespielt, wie ja auch die Damen unter den Zuschauern das Gesicht unter einer Halbmaske verbargen. So lange die Frauenrollen durch junge Leute dargestellt wurden, trugen diese eine Maske, was um so weniger auffiel, als die Damen im gewöhnlichen Verkehr auf der Strasse und auf Reisen

---

*) Corneille, „Examen" zu Médée.

noch lange die Maske gebrauchten. Besonders wurden die alten Dienerinnen (les nourrices) und die Soubretten, deren Sprache mehr als frei war, von jungen Leuten dargestellt, nachdem schon lange Schauspielerinnen in den feineren Rollen auftraten. Dass Corneille in seiner „Galérie du Palais" die gemeine „Nourrice" durch eine Zofe ersetzte, und sie von einer Schauspielerin darstellen liess, ist schon gesagt worden. Aber auch die Männer maskirten sich öfters auf der Bühne. In der „Suite du Menteur" erzählt der Diener seinem Herrn, dass man ihn in Paris auf's Theater gebracht habe, und selbst den seligen alten Herrn mit der Maske spiele *). Andre, zumal die Clowns der Posse, die durchtriebnen Diener, die in dem Kostüm der italienischen Zanni auftraten, puderten sich das Gesicht**). Von Molière wissen wir, dass er noch den Mascarille in seinen „Précieuse sridicules" mit einer Maske gab.

Einen merkwürdigen Einblick in das bunte Treiben der Schauspieler hinter der Scene gewährt uns Rotrou in seinem „Saint-Genest". Der römische Schauspieler Genest (Genesius) bespricht sich in der ersten Scene des zweiten Acts, während er sich ankleidet und seine Rolle überblickt, mit dem Decorateur, und sagt ihm, dass er etwas mehr für die Schönheit der Coulissen hätte thun sollen. In der dritten Scene sehen wir eine Schauspielerin Marcelle, welche ihr Kostüm bereits angelegt hat und, ebenfalls mit der Rolle in der Hand, von ihren Triumphen träumt***).

---

*) Corneille, Suite du Menteur I. 3. 42:
„Votre feu père même est joué sous le masque".

**) Scarron, rom. com. I. ch. 5. S. 27: „Il se farinoit à la farce."

***) Rotrou, Le véritable Saint-Genest II. 1.

Saint Genest zum Decorateur über die Decoration:

„Il est beau; mais encor, avec peu de dépense,
Vous pouviez ajouter à sa magnificence,
N'y laisser rien d'aveugle, y mettre plus de jour,
Donner plus de hauteur aux travaux d'alentour,
En marbrer les dehors, en jasper les colonnes,
Enrichir leur timpans, leurs cimes, leurs couronnes
Mettre en vos coloris plus de diversité,
En vos carnations plus de vivacité,

Schliesslich sei noch mit einem Wort des Vortrags und des Spiels gedacht. Wir haben zwar nicht viel genaue Angaben über die Art, in welcher die Schauspieler die Verse recitirten, und wie weit sie in ihrem Spiel realistisch waren, aber so viel ersehen wir doch, dass der Unterschied der älteren Spielweise von der neueren gross war. Es liegt dies in der Natur der Sache. Wie in der Beredtsamkeit die Art des Vortrags sich fortwährend ändert und der Mode unterworfen ist, so auch die dramatische Kunst. Man spielt heute in Frankreich anders als vor hundert Jahren, sowie man damals anders auf den Brettern redete, als man es im siebzehnten Jahrhundert gethan hat. Dennoch zwang der strenge Charakter der französischen Tragödie, der sich während zweier Jahrhunderte erhielt, auch den Schauspieler, gewisse Regeln immer zu beobachten. Die Tragödie war durch die Forderung der Einheiten in gewisser Hinsicht realistisch; sie begab sich aber durch die Behandlung des Dialogs, die eigenthümliche Zeichnung der Charaktere und die ängstliche Scheu vor jeder Handlung auf der Bühne, kurz durch ihre ganze sonstige Haltung auf ein ideales Gebiet. Diesen doppelten Charakter trug auch das Spiel der Künstler. Nur muss man dabei nicht ausser Acht lassen, dass man im siebzehnten Jahrhundert sich stärkerer Nerven als heute rühmen konnte, und dass man auch im Theater gern grelle Farben und entschiednen Ton liebte. Noch bis zum

---

Draper mieux ces habits, reculer ces paysages,
Y lancer des jets d'eau, refondre leurs ombrages;
Et surtout en la toile où vous peignez vos cieux
Faire un jour naturel, au jugement des yeux;
Au lieu que la couleur m'en semble un peu meurtrie.

Le décorateur

Le temps nous a manqué plutôt que l'industrie.

In der dritten Scene kommt Marcelle (achevant de s'habiller et tenant son rôle).

Dieux! comment en ces lieux faire la comédie?
De combien d'étourdis j'ai la tête étourdie!
Combien, à les ouïr, je fais de languissans!
Par combien d'attentats j'entreprends sur les sens!
Ma voix rendroit les bois et les rochers sensibles;
Mes plus simples regards sont des meurtres visibles. etc.

heutigen Tag spricht der französische Schauspieler eine tragische Rolle anders, als sie von einem nordischen Künstler gegeben wird. Daran ist zum Theil schon der Alexandriner Schuld, dessen ganzer Bau in seiner Regelmässigkeit, seinem Tonfall, und durch den Zwang der Reime dem Vortragenden eine schwere Arbeit auferlegt, nur um nicht in Monotonie zu verfallen. Der französische Künstler hat unendliche Mühe, diese Klippe zu vermeiden; er sucht nach Nüancen, nach Harmonie und Abwechslung, wo der englische und deutsche Schauspieler den fünffüssigen jambischen Vers einfach behandeln und fast wie in Prosa reden kann. Das französische Publikum freut sich darum auch mehr als ein andres an dem Klang des schön dahin rollenden Verses. Der Schauspieler gefällt ihm, der die vornehme tragische Sprache mit besondrer Rücksicht auf den Wohlklang behandelt, sie bald im Donnergang dahin brausen, bald wieder in langsamem Vortrag voll und gewichtig in's Ohr fallen lässt, ohne dass jede Nüance der Declamation gerade dem Inhalt des Verses völlig entspräche. Dies ist die alte Tradition der Tragödie, während die französischen Künstler im Schau- und Lustspiel den natürlichen Ton bewahren und, wie bekannt, in der meisterhaften Einfachheit und Harmonie des Spiels unübertroffen sind.

In früheren Zeiten war die eben erwähnte Art der Recitation in der Tragödie noch bedeutend stärker, und der Vortrag näherte sich öfters dem Recitativ. So verspottet Molière in seinem „Impromptu de Versailles“ die emphatische Weise der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, die einem König selbst in einfachen Scenen immer einen „ton de démoniaque“ geben, und z. B. in Corneille's „Horace“ Curiatius und Camilla einander anschreien lassen *). Wenn das noch zur Zeit Molière's der herrschende Ton

*) Molière, „Impromptu de Versailles“, sc. 1. Molière erzählt dort von einem Stück, das er früher einmal zu schreiben beabsichtigte. Darin hätte er einen Dichter und einen Schauspieler zusammenbringen wollen. Der Schauspieler hätte zur Probe einige Verse aus dem „Nicomède“ in einfacher Weise vorzutragen und der Dichter ihn zu unterbrechen: „Comment! vous appelez cela réciter? C'est se railler; il faut dire les choses avec emphase. Ecoutez-moi.“

(Il contrefait Montfleury, comédien de l'hôtel de Bourgogne.)

„Te le dirai-je, Araspe?“ etc.

Voyez-vous cette posture? Remarquez bien cela. Là, appuyez comme il

auf der Bühne war, wieviel mehr muss er früher daselbst heimisch gewesen sein! Waren doch die Monologe deshalb hauptsächlich bei den Schauspielern beliebt, besonders wenn sie in Stanzenform gefasst waren, weil sie eine schöne Declamation erlaubten. Wir würden heute sagen, weil man darin recht schreien konnte. Voltaire bestätigt das in seinem Commentar zu „Horace“ (III. 1.). „Die Schauspieler verlangten damals Monologe. Die Declamation und besonders der Vortrag der Frauen ähnelte dem Gesang. Die Dichter waren ihnen hierin willfährig.“

Suchen wir uns nach dem Gesagten in die Vergangenheit zurückzuversetzen und folgen wir der Menge, wie sie sich eines schönen Nachmittags zur Zeit der prunkvollen Regentschaft in das Schauspielhaus des „Hôtel de Bourgogne“ in der Rue Mauconseil drängt. Wohl fühlen wir uns darin Anfangs seltsam befangen. Der starke Parfüm des siebzehnten Jahrhunderts hat für uns etwas Befremdendes, er betäubt uns den Sinn. Aber wenn wir uns nur ein wenig an diese Luft gewöhnt haben, schwindet der erste Eindruck. Eine längst versunkene Welt ersteht vor unsern Blicken zu neuem Sein. Immer lebendiger wird das Bild. Der von einigen Kerzen spärlich beleuchtete Saal füllt sich, in dem Parterre steht die ungeduldige, unruhige Menge, in der Logenreihe nehmen vornehme Herren neben feinen Damen mit Halbmasken Platz; auf einer besondern Bank lassen sich die Collegen des Verfassers, die dramatischen

---

faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha. Mais, Monsieur, auroit répondu le comédien, il me semble qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes, parle un peu plus humainement et ne prend guère ce ton de démoniaque.... Dann folgt eine Stelle aus „Horace“: „Voici comme il faut réciter cela. (Il imite Mlle. de Beauchâteau, comédienne de l'hôtel de Bourgogne.) Voyez-vous comme cela est naturel et passionné? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions.“ etc.

Man vergl. ferner die Stelle aus der Schrift „Avertissement du théâtre de M. M. Montfleury père et fils. (3 vols. Paris 1739, mitgetheilt von Parfaict VII, 133: „On ignoroit alors au théâtre l'art de parler en récitant des vers tragiques; le spectateur étoit séduit par une prononciation cadencée, qui tenoit plus du chant que de la déclamation; l'acteur ne savoit émouvoir qu'en outrant les sentiments; la simple nature, ornée uniquement des graces nécessaires pour l'embellir sans la défigurer, eût paru froide...“

Dichter und die Kritiker nieder*). Auf der Bühne selbst engen auf jeder Seite einige Reihen Zuschauer den schmalen Raum noch mehr ein, und zwischen ihnen beginnen die Künstler ihr Spiel. Es ist das rechte Publikum für diese Stücke. Es versteht noch so manches, was den Späteren fremd erscheint, denn es lebt noch in der Welt der Ideen und Empfindungen, die der Dichter, wenn auch verklärt, in seinem Werk zur Darstellung bringt. So sind Schauspieler und Publikum durch das Bewusstsein gegenseitigen Verständnisses, geheimer Sympathie verbunden. Voll Spannung und nicht ohne ein Gefühl des Schauers sehen wir den Brettern des „Hôtel de Bourgogne“ wunderbare Gestalten entsteigen. Schatten umschweben uns, Helden und Heldinnen der früheren Zeit, die sich bald zu wirklichen Menschen von Fleisch und Blut verkörpern. Die todte Scene belebt sich und hallt wieder von dem Ausdruck ritterlichen Edelsinns und zartfühlender Liebe. Bilder voll Leidenschaft und Hoheit ziehen an uns vorüber und führen uns in ein Leben ein, das zu dem Gebahren der heutigen Welt in vielfachem Gegensatz steht, das uns aber durch seine bewusste Originalität den Beweis liefert, wie berechtigt es einst gewesen ist.

Mag die spätere Kritik noch so viel an jenen Dramen aussetzen: sie sind doch in Wahrheit der entschiedenste Ausdruck ihrer Zeit. Und darum zündet die kräftige Rede, darum facht das zarte Wort des Liebenden, wie die romantische That des Ritters die Begeisterung der Zuschauer zu hellen Flammen an. Die eben noch so laute Menge im Parterre lauscht in andächtiger Stille, um bald stürmischen Beifall durch den Saal erbrausen zu lassen.

Die französische Tragödie ist heute todt. Aber sie hat zweihundert Jahre lang gelebt und geherrscht, nicht blos im eignen Land, sondern auch bei den Nachbarvölkern. Sie war eine Macht, die Beachtung erheischt, und die Grundlage zu dieser Grösse haben Corneille und die aristokratische Gesellschaft in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gelegt.

---

*) Eine interessante Stelle über diese besondren Sitze der Dichter und Kritiker findet man in Du Ryer's „Vendanges de Surênes“ III. 2. 75 ff.

Zwölfter Abschnitt.

Die philosophische Arbeit.
Descartes.

Neben der Entwicklung auf dem politischen, kirchlichen und socialen Gebiet, die auch von dem schwächsten Auge bemerkt werden konnte, neben der unverkennbaren Wandlung im künstlerischen und literarischen Geschmack der Nation ging eine andre Bewegung einher, die zwar nicht so sehr in die Augen fiel, aber deshalb nicht weniger tiefgreifend in ihrer Wirkung war. Es ist dies die philosophische Bewegung. Die jeweilig herrschende Richtung in der Philosophie lehrt uns nicht allein die innerste Gedankenwelt einer Zeit und ihre Stimmung erkennen, sie zeigt auch deutlich den Weg, den die kommenden Generationen einschlagen werden. Unbemerkt, aber um so sicherer dringen die Lehren der gerade geltenden Philosophie in alle Anschauungen des Lebens ein; sie beeinflussen die Wissenschaft, die Politik, die Literatur. So herrschte Kant während des vorigen Jahrhunderts in Deutschland, so machte sich später die Lehre Hegel's geltend, und welche Rolle im Leben der heutigen Zeit der Satz Darwin's vom Kampf um's Dasein spielt, ist bekannt. Darum ist es keine müssige Frage, wenn wir nach der philosophischen Arbeit des siebzehnten Jahrhunderts in Frankreich forschen. Erst wenn wir diese verstehen, wird uns das Wesen der ganzen Zeit und dadurch auch der Charakter der literarischen Thätigkeit vollkommen verständlich. Es kann uns nicht in den Sinn kommen, eine erschöpfende Geschichte der französischen Philosophie in jener Zeit zu geben. Nur so weit sie zur Literaturgeschichte gehört und diese erklären kann, darf sie hier ihren Platz finden.

Die Scholastik hatte Jahrhunderte lang ihre Herrschaft bewahrt, bis sie in der Zeit der Renaissance und der Reformation nicht mehr genügte, und ein neuer kräftiger Hauch das Geistes-

leben der Völker erfrischte. Aber die Reformationsversuche weckten den Widerstand, und so lang fanatisch erregte Parteien in blutigem Kampf mit einander rangen, war an eine fortschreitende Geistesarbeit kaum zu denken. Schliesslich musste freilich aus der allgemeinen Verwirrung und dem Hass eine mildere Auffassung der Dinge und gegenseitige Toleranz erwachsen, so wie auch die Morgensonne siegreich aus den dichten Nebeln der Nacht emporsteigt.

Wir haben gesehen, wie Montaigne und Charron, als Kern ihrer Lehre die Ansicht von der Unsicherheit alles Urtheils aufstellten, und einen gemässigten Skepticismus empfahlen*).

Jedoch mit dem blossen Zweifel mag sich die Menschheit nicht lange begnügen. Kaum hatten die Kämpfe ausgetobt, so begann die geistige Arbeit wieder aufs Neue. Abermals wurde eine Reformation versucht, nicht minder gewaltig und folgenschwer als die kirchliche, die Reformation auf dem Gebiet des Denkens und der philosophischen Anschauung.

Der alte Kampf, der die Gemüther der Menschen von jeher beschäftigt und die Welt in zwei feindliche Lager spaltet, der Kampf zwischen den Geboten streng kirchlichen Glaubens und den Forderungen des logischen Denkens entspann sich schon unter Heinrich IV. aufs Neue. Nach den Kriegen der Liga erhob sich die katholische Kirche wieder zu neuer Macht, und mit der Stärkung der Staatsgewalt ging die Kräftigung der Kirche Hand in Hand. Gleichzeitig lebten aber, wenn auch in schwachem Anfang, die philosophischen Studien wieder auf. Eine Zeit lang standen sich Theologie und Philosophie nicht gerade feindlich gegenüber. Doch bald wuchs die Bewegung; denn die Philosophie traute sich die Kraft zu, selbständig die Wahrheit zu finden. Freilich konnte das nicht mit Hilfe der alten Methode geschehen. In der Erkenntniss der Natur sah man nun das Mittel, zum Ziel zu gelangen, und diese Wendung machte eine längere Dauer des Waffenstillstands zwischen den beiden Gewalten unmöglich. Langsam aber sicher bereitete sich der Umschwung vor, und dieser noch halb verdeckte Widerstreit erfüllte das siebzehnte Jahr-

---

*) Siehe Theil I. dieses Werks, Abschnitt II. S. 60 ff.

hundert. Der offene und erbitterte Kampf sollte erst in der darauffolgenden Epoche ausbrechen.

Gleich im Beginn der neuen philosophischen Bewegung zeigten sich zwei verschiedne Richtungen innerhalb derselben, eine sensualistisch-skeptische und eine idealistische Schule.

Die erstere erhob sich zuerst, und wurde besonders in England mächtig, während sie in Frankreich lange Zeit Mühe hatte, zur Geltung zu gelangen.

Italien war auch hier vorangegangen. Schon 1565 hatte Telesio mit seinem Werk über die Erforschung der natürlichen Ursachen den Weg gezeigt. Giordano Bruno, der begeisterte Apostel eines reinen Naturalismus, hatte seine Lehre mit dem Tod gebüsst (1600). England folgte. Man wendete sich vorzugsweise der Physik zu, mit welchem Namen man alles bezeichnete, was zur Sinnenwelt gehört, und strebte nach der Erkenntniss der Dinge und ihres innersten Wesens.

„Dass ich erkenne was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau alle Wirkenskraft und Samen
Und thu' nicht mehr in Worten kramen!

Diese Verse, die Goethe seinem von Wissensdurst gequälten Faust in den Mund legt, spiegeln wunderbar das Streben der englischen Philosophie des siebzehnten Jahrhunderts wieder. Im Jahr 1620 veröffentlichte Francis Bacon sein Epoche machendes Werk, das Novum Organon, worin er der neuen Philosophie den Weg zeigte. Er verwies auf die Induction als die allein richtige Methode, die von dem Einzelnen ausgeht, um sich zu dem Allgemeinen zu erheben. Bacon lehrte, dass nur die genaue Beachtung vieler einzelnen Thatsachen, nur das Experiment, zur sicheren Erkenntniss der Wahrheit führt, und wurde damit der Begründer der modernen Wissenschaft.

Gleichzeitig mit Bacon lebte Thomas Hobbes (1588—1679), wenn auch seine Hauptwerke erst lang nach dem Novum Organon erschienen. Hobbes kam öfters nach Paris, lebte längere Zeit daselbst und trat in regen Verkehr mit den hervorragenden französischen Philosophen, Gassendi, Descartes, Mersenne u. a. m. Wie er auf sie einwirkte, so erhielt er auch lebendige Anregung

von ihnen, und zum erstenmal seit langer Zeit traten die beiden Länder, England und Frankreich, in lebendigere geistige Verbindung. Der Verkehr sollte immer stärker werden und das so lang feindlich abgeschlossene Inselreich von unberechenbarer Einwirkung auf Frankreich werden.

Hobbes bekannte sich offen zum Sensualismus; er lehrte, dass alle Beobachtungen, die der Mensch machen kann, nur mit Hilfe der Sinne vor sich gehen, dass jeder Gedanke, jede Erkenntniss des Menschen auf der Thätigkeit der Sinne beruht. Wir können die Dinge selbst nicht erkennen, sondern haben nur Sinneseindrücke von ihnen, welche je nach dem Zustand unserer Sinne sich ändern. So ist unsere Erkenntniss mangelhaft, unser Wissen schwankend. Empfinden und Denken sind nach Hobbes nur verschiedne körperliche Vorgänge, bedingt durch Veränderungen im Körper. Alles Leben, alles Sein beruht auf Bewegung, und der Mensch ist einer Maschine vergleichbar, die durch bestimmte Kräfte getrieben wird. Hobbes ist, was die Erkenntnisslehre betrifft, Skeptiker, und wird zum Fatalisten, wenn er seine Lehre auf die moralische Welt anwendet.

Die sensualistische Philosophie hatte auch in Frankreich ihre Anhänger. Das Haupt derselben war Pierre Gassendi (eigentlich Gassend), dessen Ansehen bei seinen Zeitgenossen gross war, wenn es auch später bei dem steigenden Ruhm seines Gegners Descartes Noth litt. Gassendi stammte aus der Provence. Er war am 22. Januar 1592 zu Champtercier bei Digne geboren. Seine Aeltern waren sehr arm, und bestimmten ihn, da er geistige Begabung zeigte, für die Kirche. Schon in seinen jungen Jahren erregte er Aufsehen durch sein Wissen; bald wurde er zum Lehrer an der lateinischen Schule in Digne ernannt, und studirte nebenher Theologie und scholastische Philosophie. Im Jahre 1617 wurde er als Professor nach Aix berufen, wo er die Aristotelische Philosophie vortragen sollte, aber schon damals gegen dieselbe auftrat. Die Aristotelische Philosophie war im Lauf der Zeit so umgestaltet worden, dass von der ursprünglichen Lehre des Gründers wenig mehr erhalten war. Gassendi aber huldigte dem Skepticismus und sein erstes Buch war gegen die Aristo-

teliker gerichtet*). Gassendi fand viele Freunde, wurde später Abbé in Digne, und Richelieu übertrug ihm 1641 eine Lehrkanzel der Mathematik in Paris. In der Hauptstadt trat er in regen Verkehr mit den vorzüglichsten Gelehrten und Denkern seiner Zeit, mit Hobbes, Descartes, La Mothe, Le Vayer u. a. Mit Galilei tauschte er Briefe. Aber er trat mit seinen Werken nicht hervor, sondern begnügte sich zumeist mit dem directen Einfluss, den er auf seine zahlreichen Schüler ausübte. Er starb den 24. October 1655, und erst nach seinem Tod wurden seine philosophischen Hauptschriften veröffentlicht**).

Bayle nennt in seinem „Dictionnaire historique et critique" Gassendi den grössten Philosophen unter den Philologen, und den grössten Philologen unter den Philosophen. Das Urtheil ist nicht ohne Ironie, und beweist, dass Bayle der Lehre Gassendi's keine höhere Bedeutung zuschrieb. Aber wenn dies auch richtig ist, dürfen wir sie doch nicht übersehen. Gassendi war der Vertreter einer in der ersten Hälfte seines Jahrhunderts sehr verbreiteten Anschauung, die er in seiner Weise mässigend zur öffentlichen Geltung brachte. Heinrich Ritter sagt von ihm sehr richtig in seiner „Geschichte der Philosophie": „Je weniger nun Gassendi darauf Anspruch machen kann, durch eigne Erfahrungen zu glänzen, um so geeigneter ist die Sammlung seiner Meinungen, uns ein Bild von der Stimmung unter den philosophirenden Gelehrten zu geben, wie sie unter den Einflüssen der Reform Bacon's und ehe der Rationalismus der Cartesianischen Schule durchdrang, sich im Allgemeinen gestaltet hatte." ***).

Gassendi erhob sich an dem Schluss einer langen Entwicklung. Er stand an dem Ausgang aus der Scholastik, welche die Philosophie zu einer Dienerin der Theologie gemacht hatte, und gänzlich konnte er sich von den Fesseln der Lehren, die so lang

*) „Exercitationes paradoxicae adversus Aristotelaeos". Grenoble 1624.

**) Syntagma philosophiae Epicuri cum refutationibus dogmatum quae contra fidem christianam. Lyon 1658. 3 Bde. fol. — Syntagma philosophicum. Lyon 1658. 2 Bde. Daneben hatte er viele Schriften mathematischen und astronomischen Inhalts verfasst.

***) H. Ritter, Geschichte der Philosophie. 10. Band. S. 566.

geherrscht hatten, nicht lösen. Zudem war er Geistlicher und hatte eine theologische Erziehung gehabt. So scharfen und feinen Geists er auch war, konnte er das doch nie verleugnen, und er zeigte sich oft schwankend und unbestimmt. Vor allem betonte er, dass man die religiösen und kirchlichen Fragen völlig von der Philosophie scheiden müsse. Was die katholische Kirche als Glaubenssatz lehre, sei unbestreitbar und über jeden Zweifel erhaben. Damit hatten sich schon frühere Philosophen geholfen, und auch Bacon hatte erklärt, dass die Forschung durch die Religion beschränkt bleiben müsse*). Ob diese Aussprüche durch die Vorsicht diktirt waren, ob sie die innerste Ueberzeugung enthielten, bleibe dahingestellt. Wir können uns vorstellen, dass Gassendi, der von Jugend auf unter dem Einfluss der Theologie stand, es für möglich hielt, den Kirchenglauben und die Philosophie miteinander zu vereinen. Hat man doch auch bis zur heutigen Zeit ähnliche Versuche einer Versöhnung der beiden Gegensätze gewagt.

Ueberall aber, wo die Rücksicht auf die Lehre der katholischen Kirche nicht ins Spiel kam, sprach Gassendi frei und kühn. Er erklärte sich für Epikur, dessen Atomenlehre und Ethik die Grundlagen seiner Philosophie wurden. Dabei fand er sich in vielfacher Uebereinstimmung mit Hobbes, mit welchem er wahrscheinlich persönlich verkehrte. Seine Erkenntnisslehre und seine Lehre von der Seele erinnern beide an die Behauptungen des englischen Philosophen. Auch Gassendi findet, dass jede Erkenntniss durch die Sinne vermittelt wird. Die Seele vergleicht er mit einer leeren Tafel, auf der die Sinne niederschreiben, was sie bemerken. Der menschliche Verstand besitzt somit nichts, was ihm nicht durch die Sinne gegeben worden wäre. Dabei greift Gassendi auf die Atomenlehre des Epikur und des Lucrez zurück. Auch Bacon und Hobbes hatten auf die kleinsten Formen in der Körperwelt ihre besondre Aufmerksamkeit gerichtet. Gassendi nennt die Körper, welche keine Kraft der Natur mehr theilen kann, Atome. In ihnen sieht er das eigentliche Wirk-

---

*) Siehe Theil I. dieses Werks, Abschnitt II, S. 62. — Bacon, Interpretation of nature p. 72: „Knowledge is to be limited by religion.“

liche, das wahrhaft Bestehende. Die Atome haben Ausdehnung und Form, sonst aber keine sinnlichen Eigenschaften. Sie sind in fortwährender Bewegung und bilden in immer neuem Wechsel die verschiedensten Erscheinungen. Je nachdem sie sich zusammensetzen, bilden sie Körper, die wir wahrnehmen können, und welche die mannichfaltigsten Eigenschaften besitzen. Die Wärme, das Licht, die Farbe, der Ton sind nur durch die Zusammensetzung und Bewegung der Atome zu erklären. Die moderne Chemie sucht, wenn auch auf anderem Weg, nach einem ähnlichen Ergebniss. Es ist ihr gelungen, die verschiedensten Körper als das Resultat der Verbindung weniger Grundelemente zu erkennen, und sie verzweifelt nicht, auch diese wenigen Elemente noch weiter aufzulösen und ein einziges als Grundstoff aller übrigen zu finden. Das wären dann die Atome Epikurs und Gassendi's. Freilich können diese ihre Atomenlehre nicht beweisen, und Gassendi erklärt sie für eine „wahrscheinliche Hypothese“. Aber er tröstet sich, dass der Mensch niemals über Hypothesen hinauskomme und Klarheit erst im künftigen Leben finden werde. Denn Gassendi glaubt trotz seiner sensualistischen Lehre an die Unsterblichkeit der Seele. Da die Atome in steter Bewegung sind, muss man wohl fragen, woher der erste Anstoss zu dieser Bewegung rührt? Da sie sich nicht selbst in Bewegung setzen können, muss der Anstoss von aussen kommen, und Gassendi nimmt somit eine fremde äussere Ursache aller Dinge an, mit andern Worten Gott, der somit als der Schöpfer der Welt erkannt wird. So wie Gassendi den Glauben an Gott festhält, klammert er sich auch an den Glauben an die Existenz einer unsterblichen Seele. Er unterscheidet im Menschen die vernünftige und die thierische Seele. Letztere ist materiell, erstere unkörperlich. Auf diese Ausführungen, die mit seiner Erkenntnisslehre schlecht harmoniren, brauchen wir nicht weiter einzugehen, zumal er selbst sagt, dass er über die Frage der menschlichen Seele nur lallend etwas Wahrscheinliches sagen könne.

Wie Hobbes streng logisch seine Lehre ausbildete und den freien Willen des Menschen leugnete, so hätte Gassendi von denselben Anschauungen ausgehend, zu ähnlichen Resultaten gelangen müssen. Die Atomenlehre führt leicht zu einem gewissen

Fatalismus. Wenn alles Leben, alles Körperliche von der Bewegung der Atome herzuleiten ist, die Atome aber sich nach bestimmten Gesetzen bewegen, kann von freiem Willen der Menschen kaum noch die Rede sein. Aber Gassendi nimmt die Lehre vom freien Willen doch in sein System auf, wenn seine Beweisführung auch sehr schwach ist. Der Verstand dringt, sagt er, in seiner Erkenntniss sehr oft nur bis zur Wahrscheinlichkeit, nicht bis zur Gewissheit vor. In solchen Fällen erhält er sich indifferent, und diese Indifferenz erlaubt dem Menschen zwischen zwei entgegengesetzten Handlungen nach freiem Willen zu wählen.

Bedeutender erscheint Gassendi in seiner Ethik, in welcher er Epikur's Lehre von der Lust als dem höchsten Glück aufnahm und ausführte. Die Lust besteht aber nach Epikur keineswegs in der Befriedigung der Sinnlichkeit, sondern in der Schmerzlosigkeit des Körpers und der Ruhe des Geistes. Dieses Glück zu erreichen, muss der Mensch sich von jeder Leidenschaft frei halten, von keiner Reue gequält sein. Dass diese Lehre zum Egoismus führt, ist klar. Gassendi spricht dies auch deutlich aus. Denn er stellt es als ein Naturgesetz auf, dass jeder sich mehr liebe, als die andern, und dass das gesellige und staatliche Leben nur auf einem Vertrag zwischen den Menschen beruhe, den ein jeder um seines Vortheils willen schliesse, weil er der Hilfe der andern Menschen bedürfe. In jener Zeit, da der Staat nach Alleinherrschaft strebte, und alles auf sich bezog, war ein solcher Protest besonders bedeutsam. Ueber hundert Jahre später sollte Jean Jacques Rousseau in seinem „Contrat social" die These auf's Neue behandeln, sie aber zu einer furchtbaren Waffe der Revolution umgestalten.

Gassendi hat zahlreiche Schüler gefunden, denn seine Lehre entsprach den Anschauungen eines grossen Kreises, und sie erhielt sich, wenn auch in bescheidnem Mass, während des ganzen Jahrhunderts lebendig. Für uns ist es weniger wichtig, seine Lehren im Einzelnen zu prüfen, und zu erkennen, wie weit er die Philosophie Epikur's umbildete und den Sensualismus Hobbes' annahm, worin er sich widersprach oder schwankend schien; für uns ist wesentlich die Thatsache von Bedeutung, dass die sen-

sualistische Lehre überhaupt schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich auftrat. Noch gelang es ihr nicht, eine dominirende Stellung zu erringen, denn der Geist der Zeit widerstrebte ihr. Aber eine beträchtliche Schule erhielt sich doch, und so fand Voltaire später den Boden vorbereitet, als er die englische Philosophie auf's Neue nach Frankreich verpflanzte und die Herrschaft der „Aufklärung" begründete. In der Lehre Gassendi's und seiner Freunde ersehen wir deutlich die vorbereitende Arbeit, welche die spätere Entwicklung erleichterte. Nicht wenige Anhänger Gassendi's haben sich auch in der Literaturgeschichte einen Namen gemacht, und wir werden von einzelnen derselben früher oder später zu reden haben. So zählten Chapelle, der lebenslustige Gefährte Boileau's und Racine's, Furetière, der durch seinen „Roman bourgeois", sowie durch sein Wörterbuch und seinen Streit mit der Akademie die Aufmerksamkeit auf sich zog, zu den eifrigsten Schülern Gassendi's. Cyrano Bergerac, der stürmische und talentvolle Führer einer eigenthümlichen Opposition, von der im nächsten Abschnitt genauer die Rede sein wird, drängte sich Gassendi fast mit Gewalt als Schüler auf und nahm Theil an dem Unterricht, den derselbe seinen jungen Freunden Chapelle und Molière ertheilte. Neben den Genannten findet man noch den Dichter Jean Hesnault, sowie François Bernier, der sich später durch seine grossen Reisen in Asien einen Namen erwarb. Vor allen aber ist Molière hier zu nennen. Den grössten Dichter Frankreichs unter seine Schüler gezählt zu haben, ist ein Ruhmesstrahl, der auf Gassendi verklärend fällt. Die humane Weltanschauung des Lehrers, der den Sinnen ihr Recht beliess und sich von jeder ängstlichen Einseitigkeit fern hielt, ging auf den genialen Schüler über. Gewiss hat Molière das Beste aus sich selbst geschöpft, aus dem reichen Schatz seines tiefen Gemüths und seines hohen Geistes, aber ebenso sicher dürfen wir annehmen, dass die Bekanntschaft mit den Lehren Epikur's und das Versenken in das poesie- und gedankenvolle Gedicht des Lucrez von höchster Wirkung auf ihn gewesen sein muss. Lucrez galt im Kreise Gassendi's ganz besonders hoch, wie die Versuche der Schüler, ihn in's Französische zu übertragen, beweisen. Jean Hesnault arbeitete an einer Ueber-

setzung, verbrannte aber später auf Andringen seines Beichtvaters die sündige Arbeit. Auch Molière hatte eine solche begonnen, vernichtete sie aber ebenfalls, und fügte nur ein kleines Bruchstück derselben in seinen „Misanthrope" ein*). Viel später noch hielt Fénelon es für nöthig, in seinem „Traité de l'existence de Dieu" auf Epikur's Kosmogonie zurückzukommen, und eine Widerlegung derselben und somit auch der Lehre Gassendi's zu versuchen.

Der sensualistischen Schule, die ihren Hauptsitz in England hatte, und in Frankreich von Gassendi vertreten wurde, stellte sich bald eine andre, spiritualistische Schule entgegen. Der Begründer derselben war Descartes, wohl der grösste Philosoph Frankreich's, gewiss einer der grössten Denker der neueren Zeit. Nur selten zeigt sich das äussere Leben eines Manns in so völliger Harmonie mit seinem Charakter und inneren Wesen, wie bei Descartes. Er selbst hat uns in seinen Werken höchst anziehende Mittheilungen über sich und sein Leben gemacht. So wenig er auch dabei von grossen Ereignissen oder besonderen Thaten zu reden hatte, wusste er doch seinen Schilderungen einen besondern Reiz dadurch zu geben, dass er uns in die innerste Werkstätte seines Geistes blicken liess, und durch seine Biographie einen Schlüssel zum Verständniss seiner Lehre gab.

René Descartes stammte aus einem alten vornehmen Geschlecht. Sein Vater war Parlamentsrath in Rennes, aber René erblickte das Licht der Welt auf einem Gut zu La Haye in der Touraine am 31. März 1596. Er war das dritte Kind, und seine Mutter erlag bald nach seiner Geburt einem Brustleiden. Die zarte Natur derselben war auf ihn übergegangen, und er musste mit grosser Vorsicht und Schonung behandelt werden. Mit acht Jahren (1604) wurde er der königlichen Erziehungsanstalt zu La Flêche in Anjou übergeben. Heinrich IV. hatte dieselbe gegründet und der Leitung der Jesuiten anvertraut. Hundert Söhne adliger Familien sollten darin Aufnahme finden und allseitig ausgebildet werden. Der junge Descartes gehörte bald zu den besten Schülern.

---

*) „Le misanthrope", II. Sc. 4. Eliante's Rede über die Verblendung der Liebenden.

Je schwächer sein Körper erschien, desto mehr überraschte er durch die Kraft seines Geistes. Dabei verrieth er schon frühe die methodische Richtung seines Verstands. Er lernte nicht allein mit grosser Leichtigkeit, er prüfte auch den Werth des Gelernten und kam dabei zu besondren Ergebnissen. Er hat sich darüber selbst ausgesprochen, und was er sagt, ist so schön, dass seine eignen Worte hier folgen mögen:

„Ich glaube darin viel Glück gehabt zu haben“, sagt er in seinem „Discours de la méthode“, „dass ich schon seit meiner Jugend mich auf solchen Wegen angetroffen, die mich zu Betrachtungen und Grundsätzen führten, aus denen ich mir eine Methode gebildet, und durch diese Methode meine ich das Mittel gewonnen zu haben, um meine Erkenntniss stufenweise zu vermehren, und sie allmälig zu dem höchsten Ziel zu erheben, welches sie bei der Mittelmässigkeit meines Geistes und der kurzen Dauer meines Lebens erreichen kann...“ *).

Was ihm die Schule bot, befriedigte ihn wenig. Nur in der Mathematik fand er genügende Klarheit und Ordnung, und nur sie schien ihm mit einer sichern Methode zu arbeiten. Die andern Wissenschaften konnten nicht, wie die Mathematik, mit solcher Gewissheit die Wahrheit ihrer Sätze behaupten, und darum gewann ihn die letztere. „Von Kindheit an bin ich für die Wissenschaften erzogen worden, und da man mich glauben machte, dass durch sie eine klare und sichere Erkenntniss alles dessen, was dem Leben frommt, zu erreichen sei, so hatte ich eine ausserordentlich grosse Begierde, sie zu lernen. Doch wie ich den ganzen Studiengang beendet hatte, an dessen Ziel man gewöhnlich in die Reihe der Gelehrten aufgenommen wird, änderte ich vollständig meine Ansicht. Denn ich befand mich im Gedränge so vieler Zweifel und Irrthümer, dass ich von meiner Lernbegierde keinen andren Nutzen gehabt zu haben schien, als dass ich mehr und mehr meine Unwissenheit entdeckt hatte. Und ich war doch in einer der berühmtesten Schulen

---

*) Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie. I. Band. Descartes und seine Schule. 1. Theil. 2. Auflage. Anhang S. 4. München, Bassermann 1868. Die Citate aus den Descartes'schen Schriften sind alle der trefflichen Uebersetzung entnommen, welche Fischer in dem „Anhang“ gegeben hat.

Europa's, wo es nach meiner Meinung, wenn irgendwo auf der Erde, gelehrte Männer geben musste. Ich hatte dort alles gelernt, was die Uebrigen dort lernten, und da mein Wissensdurst weiter ging, als die Wissenschaften, die man uns lehrte, so hatte ich alle Bücher, so viel ich deren habhaft werden konnte, durchlaufen, die von den anerkannt merkwürdigsten und seltensten Wissenschaften handelten. Dabei wusste ich, wie die andern von mir urtheilten, und ich sah, dass man mich nicht für weniger hielt, als meine Mitschüler, obwohl unter diesen einige dazu bestimmt waren, an die Stelle unserer Lehrer zu treten. Endlich schien mir unser Jahrhundert ebenso reif und fruchtbar an guten Köpfen, als irgend ein früheres. So nahm ich mir die Freiheit, alle andern nach mir zu beurtheilen und zu meinen, dass es keine Wissenschaft in der Welt gebe, die so wäre, als man mich ehedem hatte hoffen lassen" *).

Descartes prüft dann den Werth der einzelnen Wissenschaften, der Theologie, Philosophie, Philologie, der Medicin und der Rechtswissenschaft, und kommt zu dem bitteren Schluss, dass sie sowohl wie die andern Zweige des Wissens, niemals zur Wahrheit führen, dass es aber gut ist, sie sämmtlich geprüft zu haben, um ihren richtigen Werth zu kennen und sich vor Täuschung zu bewahren. „Und sehe, dass wir nichts wissen können"! Diesen Schmerzensruf Faust's hören wir auch von Descartes. Auch er hatte jene qualvolle Krisis durchzukämpfen, in der ihm alles, was er bis dahin hoch geschätzt hatte, zusammenbrach; wo seine Ideale sanken und ihm die ganze Welt als ein eitel leeres Trug- und Gaukelspiel erschien. Auch ihm wollte schier „das Herz verbrennen". Descartes sagt nichts von seinen inneren Kämpfen, weil es dort, wo er von seiner Methode spricht, wohl am Platze war zu zeigen, auf welchem Weg er dieselbe gefunden, nicht aber, unter welchen Mühen er diese Bahn gegangen war. Er liebte es nicht, persönlich hervorzutreten, und nichts lag ihm ferner als Eitelkeit. Er fährt darum einfach in seiner Darstellung fort: „Deshalb gab ich das Studium der Wissenschaften vollständig auf, sobald das Alter mir erlaubte,

*) Siehe „Discours" a. a. O.

aus der untergeordneten Stellung des Schülers herauszutreten. Ich wollte keine andre Wissenschaft mehr suchen, als die ich in mir selbst oder in dem grossen Buch der Welt würde finden können, und so verwendete ich den Rest meiner Jugend auf Reisen, um Höfe und Herren kennen zu lernen, mit Menschen von verschiedner Gemüthsart und Lebensstellung zu verkehren, mannichfaltige Erfahrungen einzusammeln, in den Lagen, in welche das Schicksal mich brachte, mich selbst zu erproben, und was sich mir immer darbot, so zu betrachten, dass ich einen Gewinn davon haben könnte. So befreite ich mich allmählich von vielen Irrthümern, die unser natürliches Licht verdunkeln und uns weniger fähig machen, auf die Vernunft zu hören. Nachdem ich einige Jahre darauf verwendet hatte, auf solche Weise in dem Buch der Welt zu studiren, und mit aller Mühe Erfahrungen zu erwerben, entschloss ich mich eines Tags, ebenso in mir selbst zu studiren, und alle Kräfte meines Geistes aufzubieten, um die Wege zu finden, die ich nehmen musste. Und dies gelang mir nun, wie ich glaube, weit besser, als wenn ich mich nie von meinem Vaterland und meinen Büchern entfernt hätte."

Um sich einen solchen Lebensgang vorzeichnen zu können, muss man freilich in einer völlig unabhängigen Stellung sein. Descartes befand sich in dieser glücklichen Lage. Im Jahre 1613 ging er nach Paris, um sich dort in der vornehmen Gesellschaft auszubilden. Allein die Kreise, in die er trat, sagten ihm nicht zu. Die jungen Leute seines Stands hatten andre Interessen, andern Sinn. So verschwand er plötzlich aus ihrer lärmenden Schaar, und Niemand wusste zu sagen, was aus ihm geworden war. In der Vorstadt Saint-Germain hatte er ein Haus gemiethet und dort verbrachte er zwei Jahre in der Einsamkeit, hauptsächlich mit mathematischen Studien beschäftigt. Als man ihn endlich wieder auffand und in die Gesellschaft zurückführte, wahrte er doch seine ernste Weise. Da er viel Musik hörte, kam er auf den Gedanken, die Gesetze der Musik zu untersuchen. Aber lange hielt es ihn nicht mehr in Paris. Er wollte die Welt sehen, und legte deshalb auf einige Zeit das Soldatenkleid an. Fischer sagt mit Recht, dass nur dem Soldaten

damals die Welt offen gestanden habe. So darf es uns auch nicht wundern, wenn wir Descartes einmal im protestantischen, dann im katholischen Lager finden. Dass er Soldat wurde, war bei ihm weder Sache des Glaubens, noch Abenteuerlust, sondern Wissensdurst. Im Jahr 1617 trat er zunächst als Freiwilliger in die Armee des Oraniers ein. Der Waffenstillstand, der gerade herrschte, erlaubte ihm, sich mit den Ingenieurarbeiten, hauptsächlich der Befestigungskunst zu beschäftigen. Aber nach einiger Zeit trieb es ihn weiter. Er ging 1619 nach Deutschland, und wohnte in Frankfurt der Wahl und Krönung Kaiser Ferdinand II. bei. Dann trat er wieder als Freiwilliger in das bairische Heer ein. Auch hier kam er Anfangs nicht dazu, den Krieg in seiner Wirklichkeit zu sehen. Die Baiern bedrohten zunächst Württemberg, und bezogen, da diplomatische Unterhandlungen begannen, im Winter 1619 — 20 ihre Quartiere an der Donau. Descartes verbrachte so einige stille Monate in Neuburg an der Donau, und hier scheint er in seiner geistigen Arbeit sehr gefördert worden zu sein. Denn fortwährend beschäftigte ihn die Frage nach der Wahrheit und dem Wesen der Dinge. Den 10. November 1619 bezeichnete er in seinem Tagebuch als den glücklichen Tag, an dem er eine wunderbare Entdeckung gemacht habe, und man wird wohl nicht irren, wenn man annimmt, dass er damals den Ausgangspunkt für sein philosophisches System gefunden hat. Im Frühjahr 1620 rückte er mit den Baiern in Böhmen ein, und wohnte wahrscheinlich der Schlacht am weissen Berg bei, schloss sich im folgenden Jahr den Kaiserlichen an, und machte unter Boucquoi den Feldzug in Ungarn gegen Bethlen Gabor mit. Nach dem Tod des Feldherrn, welcher in demselben Jahr bei Neuhäusel fiel, gab Descartes das Soldatenleben auf, und beschloss, auf einem Umweg durch Norddeutschland und Holland nach Paris zurückzukehren. Er durchzog Brandenburg, Pommern, Mecklenburg, schiffte sich in Emden ein, und wäre unterwegs ein Opfer der Matrosen geworden, wenn er nicht durch seine Kaltblütigkeit die Mordpläne derselben vereitelt hätte. Im Februar 1623 kam er endlich wieder nach Paris zurück. Noch hatte er nichts veröffentlicht, und doch stand er als Mathematiker im höchsten Ansehen. In Paris fand er viele

Freunde, besonders unter den Gelehrten. Ein Jugendfreund, der Klostergeistliche Mersenne, der sich in der Wissenschaft einen geachteten Namen erworben hatte, stand ihm besonders nahe. Aber die Verhältnisse scheinen ihm doch missfallen zu haben. Er verkaufte seine Güter in Poitou, um sich ganz unabhängig zu machen, und ging dann über Florenz nach Rom. Im Jahr 1625 finden wir ihn wieder in Frankreich. Während der Belagerung von La Rochelle schloss er sich dem Gefolge Ludwigs XIII. an, denn die grossen Belagerungsarbeiten interessirten ihn mächtig. Aber immer und überall blieb er, seinem Plan getreu, nur Beobachter. Er selbst sagt von seinen Wanderjahren: „Während der ganzen Zeit that ich nichts, als bald da, bald dort in der Welt umherzuschweifen, indem ich in den Komödien, die dort spielen, lieber Zuschauer als Acteur sein wollte, und da ich bei jeder Sache ganz besonders darauf achtete, was dieselbe bedenklich machen und uns Anlass zur Täuschung geben könnte, so schaffte ich im Lauf der Zeit aus meinem Geist alle Irrthümer mit der Wurzel fort, die sich ehedem hier eingeschlichen hatten. Nicht dass ich deshalb die Skeptiker nachgeahmt hätte, die nur zweifeln, um zu zweifeln, und immer unentschieden sein wollen, denn meine Absicht war im Gegentheil darauf gerichtet, mir Sicherheit zu verschaffen, und den schwankenden Boden und Sand bei Seite zu werfen, um Gestein oder Schiefer zu finden“ *). Den Ernst seines Strebens betont er noch mehr, wenn er etwas weiter sagt: „So lebte ich nun nach aussen ganz wie die Leute, die nichts zu thun haben, als ein angenehmes und harmloses Leben zu führen; die sich bestreben, ihre Vergnügungen von den Lastern zu trennen, und die, um ihre Musse zu geniessen, ohne sich zu langweilen, alle ehrbaren Zerstreuungen mitnehmen. Doch unter dieser Aussenseite liess ich nicht ab, in meinem Plan vorwärts zu schreiten und in der Erkenntniss der Wahrheit vielleicht mehr zu gewinnen, als wenn ich nie etwas anders gethan hätte, als Bücher lesen und mit Gelehrten umgehen.“

Die Freunde hatten die grosse geistige Kraft Descartes'

*) Siehe „Discours“, Kap. III. S. 27.

schon längst erkannt. Gewiss hatte er in ernsten Gesprächen schon manchen seiner kühnen Gedanken mitgetheilt und die Grundzüge des neuen Systems, das ihn beschäftigte, angedeutet. Aber er hatte gerade zu Scheu vor der Oeffentlichkeit, und es bedurfte der eindringlichen Vorstellungen seiner Freunde, um ihn zu dem Entschluss zu bringen, seine Ideen niederzuschreiben. In Paris schien ihm dies unmöglich; er musste einsam und ungestört sein, wenn er sich in seine Gedankenwelt versenken und seine Ansichten in vollendetem Ausdruck klar und bestimmt hinstellen wollte. So zog er sich 1629 nach Holland zurück, wo er unerkannt leben und ohne Störung sich in seine Studien vertiefen, jederzeit aber, wenn er anregende Gesellschaft wünschte, unter gebildete Menschen treten konnte. War doch Holland durch die Bildung und den Kunstsinn seiner Bewohner, den Schwung des Handels, den Reichthum der Städte ebenso bekannt, wie durch den freiheitlichen, männlichen Sinn seiner Bürger. Descartes verlebte nun eine Reihe von Jahren in diesem Land und schrieb hier die wichtigsten Werke. Dabei wechselte er häufig seinen Wohnort. Er lebte eine Zeitlang in Amsterdam, in Utrecht, in der Abtei Egmond, zu Leyden und in dem nahegelegenen Schloss Endegeest, zu Franecker und Leuwarden in Friesland, zu Harderwijk in Geldern und noch an manchem andern Ort, der in der Geschichte seines Lebens weniger wichtig ist. Was er im Geist bisher ausgearbeitet hatte, das wollte er nun in ein System geordnet niederschreiben. Er stellte sich die Aufgabe, die Wahrheit zu erforschen und das Geheimniss alles Seins aufzuklären, so weit dies möglich ist. So viele hatten das schon vor ihm versucht und waren gescheitert. Die Erfolglosigkeit der frühern Bestrebungen erkannte Descartes zunächst in den mangelhaften Methoden der Forschung, die man vor ihm angewandt hatte, und so war sein erstes Bestreben, eine bessere Weise der Untersuchung zu finden. Das führte ihn bald auf eine ganz neue Bahn. Im Jahr 1629 vollendete er in Franecker seine „Meditationes de prima philosophia“. In ihnen findet sich bereits seine Hauptlehre dargestellt. Er geht darin von dem Punkt aus, auf den sich die Sensualisten gestellt hatten, dass er seine Wahrnehmungen durch die Vermittlung der Sinne empfangen hat, und dass die Sinne

sich täuschen können, dass sie also keine absolute Gewissheit verschaffen. Dann aber geht er gleich einen entschiednen Schritt weiter. Er will einmal an allem, was er früher glaubte, zweifeln, an den einfachsten Wahrheiten der Mathematik, wie an der Existenz Gottes. Alle Meinungen, die er bisher für wahr gehalten, will er einmal als Gebilde der Phantasie betrachten. „So will ich denn annehmen, dass nicht der allgütige Gott die Quelle der Wahrheit sei, sondern irgend ein böser und zugleich sehr mächtiger und listiger Dämon, der alle seine Kunst daran gesetzt habe, mich in Irrthum zu stürzen. Ich will meinen, Himmel, Luft, Erde, Farben, Formen, Töne und alles, was ich ausser mir wahrnehme, seien Trugbilder der Träume, mit denen jener böse Geist meiner Leichtgläubigkeit nachstellt. Ich will mich selbst so betrachten, als ob ich weder Augen, noch Fleisch, noch Blut, noch irgend einen Sinn in Wahrheit, sondern alle diese Dinge nur in der Einbildung hätte" *). Doch wie Archimedes nur einen festen Punkt verlangte, um die Erde aus ihren Angeln zu heben, so rettet Descartes seine Welt, indem er in dem Wirbel dieses scheinbar allumfassenden Zweifels eine Ueberzeugung findet, die ihm sicher und unerschütterlich ist. Der Mensch mag sich noch so sehr und noch so oft täuschen, niemals wird er, so lang er überhaupt denken kann, denken, dass er selbst nicht sei. So gelangt Descartes zu dem Fundamentalsatz seiner Philosophie: „Der Satz: ich bin, ich existire, ist in dem Augenblick, wo ich ihn ausspreche oder denke, vollkommen wahr" **).

Davon ausgehend, fragt nun Descartes weiter, wer er ist, nachdem er sich versichert hat, dass er ist. Auch hier will er alles entfernen, was irgendwie bezweifelt werden kann, selbst die Merkmale der körperlichen Natur, selbst die Empfindungen, die Bewegungen. Denn auch im Traum glaubt man vieles zu sehen und zu empfinden, was doch der Wirklichkeit nicht entspricht. So kann alles von uns als zweifelhaft abgetrennt werden. „Das Denken allein kann von meinem Wesen nicht abgetrennt werden, ich bin, ich existire: dieser Satz ist gewiss."...

---

*) Meditationes, 1. Betrachtung. S. 78.

**) Ibid. 2. Betrachtung. S. 81.

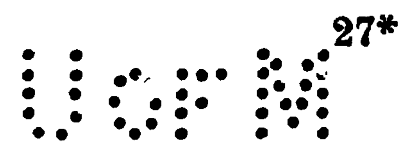
„Jetzt lasse ich nichts gelten, als was nothwendig wahr ist. Also ich bin streng genommen ein denkendes Wesen, d. h. ein Wesen, welches zweifelt, einsieht, bejaht, verneint, will, nicht will, auch einbildet und empfindet... Ich sehe Licht, ich höre Geräusch, ich fühle Wärme — das alles ist falsch, denn ich schlafe. Aber dass ich mir einbilde zu sehen, zu hören, warm zu werden, das kann nicht falsch sein."

Um zu beweisen, dass wir nicht die Körper, die wir sehen und betasten, am deutlichsten erkennen, führt Descartes ein Beispiel an. Er hat ein Stück Wachs vor sich, das kurz zuvor der Honigscheibe entnommen worden ist. Es hat noch etwas von dem Honiggeschmack, von dem Duft der Blumen; es ist kalt und hart. Doch es kommt dem Feuer nahe, verändert seine Gestalt, verliert seine Härte, verändert die Farbe, den Duft und wird zuletzt flüssig. Es ist noch dasselbe Wachs und doch etwas ganz anders. Und so kann es unzählige Formveränderungen erleiden. Wir können uns dasselbe also nicht vorstellen, wir können es blos denken, d. h. wir haben die geistige Einsicht, aus welchen Bestandtheilen es gebildet ist. Der Sprachgebrauch beirrt uns hier. Wir pflegen zu sagen: wir sehen das Wachs, wenn es vorhanden ist, und sagen nicht: wir urtheilen aus der Farbe oder der Figur, dass es vorhanden sei. Noch drastischer ist ein zweites Beispiel. Menschen gehen auf der Strasse vor meinem Fenster vorüber. Ich sage, der Gewohnheit gemäss: ich sehe Menschen vorübergehen. Was aber sehe ich anders, als Hüte und Kleider, unter denen auch Puppen stecken könnten? Dass es Menschen sind, urtheile ich. Und so erfasse ich, was ich mit den Augen zu sehen wähne, lediglich durch die Urtheilskraft meines Geistes. Auch die Körper werden nicht eigentlich von den Sinnen, sondern blos vom Denken wahrgenommen. Ich nehme sie wahr, nicht weil ich sie betaste oder sehe, sondern weil ich sie denke.

So ist Descartes, von dem Skepticismus ausgehend, zur Gewissheit gelangt, und im geraden Gegensatz zu den Sensualisten ist die Existenz des Geistes für ihn das allein Wahre und Sichere. Wenn er aber gewiss ist, dass er selbst existirt, so fragt er nun weiter, was dazu erforderlich ist, dass er einer Sache gewiss werde. Und er findet das Kriterium der Gewiss-

heit darin, dass er eine klare und deutliche Einsicht in diese Sache habe. „Alles was ich klar und deutlich einsehe, ist wahr.“ So kann er an der Wahrheit des Satzes, dass zwei und drei zusammen fünf sind, nicht zweifeln, so wenig wie an dem Satz, dass jedes Quadrat vier Seiten hat. Damit ist wieder ein fester Boden gefunden, und Descartes geht nun abermals weiter und untersucht die Frage, ob ein Gott ist, und wenn er ist, ob er ein Lügengeist sein kann.

Um hierüber zur Klarheit zu kommen, prüft er zunächst die Natur seiner Vorstellungen. Er kommt dabei zu dem Satz, dass niemals ein Etwas sich aus dem Nichts entwickeln kann, dass jedes Etwas die Wirkung einer erzeugenden Ursache ist. Ein Stein, der nicht vorhanden war, kann nur entstehen, wenn er von Etwas hervorgebracht wird, das entweder ebenso viel oder mehr in sich enthält. Etwas, das nicht warm war, kann nur von einem Wesen erwärmt werden, das Wärme hat. So ist es auch mit den Ideen. Eine Idee kann als Ursache nur Etwas haben, was zum mindesten ebenso viel Realität in sich hat, als diese selbst. Die Idee der Körper ist in unsrer denkenden Natur enthalten; unser eignes Wesen hat mehr Realität als die Vorstellung eines Körpers. Diese Ideen können also von uns gebildet werden. Aber eine Idee gibt es, die nicht von uns hat hervorgebracht werden können, die Gottesidee. Wir sind endliche Wesen und unvollkommen, so können wir die Ursache dieser Idee von einem vollkommenen Wesen nicht sein. Diese Idee kann uns nur von einem Wesen eingegeben worden sein, das die Fülle der Vollkommenheit in sich hat. Von allen Ideen, die wir besitzen, ist diese aber die klarste, und sie hat mehr objective Realität, als jede andere. So gibt es folglich keine Idee, an der man weniger zweifeln könnte. Descartes fragt weiter, wie er zu der Idee von Gott gekommen sei? Aus den Sinnen hat er sie nicht geschöpft, noch ist sie ihm daraus unwillkürlich gekommen. Auch hat er sie nicht selbst gebildet, nicht erdichtet, denn er kann nichts von ihr abnehmen, ihr nichts zufügen. Sie ist ihm vielmehr angeboren, wie die Idee der eignen Persönlichkeit. Daraus aber, dass wir die Idee eines vollkommnen Wesens in uns haben, folgt mit Sicherheit, dass dieses vollkommne Wesen



existiren muss. Der vorzüglichste Beweis dafür liegt aber in dem Begriff von Gott selbst. Denn zu dem Begriff des vollkommnen ewigen Gottes gehört die Existenz. Fehlte diese, wäre die Vollkommenheit nicht erreicht.

Mit diesem Resultat hat Descartes viel gewonnen. Wenn Gott vollkommen ist, ist er auch wahrhaftig. Wenn er wahrhaftig ist, kann er die Menschen nicht zum Irrthum erschaffen haben. Betrügen wollen ist ja ein Zeichen der Bosheit. Wir Menschen wissen, dass wir zwar dem Irrthum ausgesetzt sind, aber wir sind nun auch gewiss, dass wir nicht irren können, wenn wir ein Object klar und deutlich erkannt haben. Somit fliesst aus der Gewissheit von der Existenz Gottes jede andre Gewissheit.

Die weitern Ausführungen Descartes' können wir noch kürzer behandeln, da sie zwar in der Geschichte der Philosophie zum Theil sehr wichtige Folgen hatten, aber auf die Geistesrichtung des siebzehnten Jahrhunderts weniger Einfluss ausüben konnten. Nachdem Descartes die erwähnten Sätze festgestellt hat, geht er weiter zur Erforschung der Dinge und sucht die Naturphilosophie zu begründen.

Aus der Gottesidee ergibt sich ihm die Lehre der beiden Substanzen, der denkenden Substanz, des Geistes, und der körperlichen Substanz, der Materie. Substanz ist nach seinem Ausdruck, was zu seiner Existenz keines andern bedarf. Im höchsten Sinn ist daher nur Gott Substanz. Aber im weiteren Sinn nennt er Substanzen alle Dinge, die zu ihrer Existenz nur der Mitwirkung Gottes bedürfen. Jede Substanz hat ein Attribut, das ihr Wesen ausmacht. Die Materie hat als Attribut die Ausdehnung, denn alles was sonst noch vom Körper ausgesagt werden kann, setzt die Ausdehnung voraus. Das Attribut des Geistes ist das Denken. Sein Wille ist frei. Descartes betont dies ausdrücklich. „Ich kann mich nicht beklagen, dass der Wille oder die Willensfreiheit, die ich von Gott erhalten habe, nicht weit und vollkommen genug sei, denn in der That, ich mache die Erfahrung, dass dieses Vermögen frei ist von allen Schranken“ *). Er steht damit wieder in offnem Gegensatz zu den Sensualisten, die mehr

*) Meditationes, 4. Betrachtung. S. 114 ff.

und mehr zur Leugnung des freien Willens gedrängt werden. Nach der Ansicht von Descartes haben Geist und Körper nichts mit einander gemein. Sie sind wohl an einander gebunden, aber ihre Vereinigung ist nur mechanisch; der Leib ist eine Maschine, zu der die Seele noch hinzutritt. Der Körper ist seiner Natur nach theilbar, der Geist ist es nicht. Die logische Folgerung aus diesen Sätzen ist denn auch die Ueberzeugung, die Descartes an andrer Stelle ausspricht, dass die Thiere, die keine Vernunft, d. h. keinen Geist haben, nur Maschinen, also ohne wirkliche Empfindung sind*).

Descartes muss diese Ideen schon reif in seinem Geist gehabt haben, denn er schrieb seine „Meditationes“ in raschem Zug nieder. Noch im Jahr 1629 konnte er, wie gesagt, die Vollendung seiner Arbeit melden. Aber er scheute vor der Veröffentlichung zurück. Zuvor wollte er noch ein andres Werk beendigen, das den praktischen Beweis liefern sollte, was man überhaupt mit seiner Methode erreichen könnte. Er plante ein grosses naturwissenschaftliches Werk, das er „Le monde“ betitelte, und das eine Reihe physikalischer Arbeiten über das Licht, die Himmelskörper, die Erde, die Ebbe und Flut, die Winde u. s. w. enthalten sollte. Drei Jahr lang arbeitete er an seinem Buch, von 1630—1633, bis er endlich seinem vertrauten Freund Mersenne die Vollendung auch dieses Werks melden konnte. Schon hofften die Pariser Freunde, dass sie die lang ersehnten Arbeiten, von welchen sie sich Grosses versprachen, im Druck erhalten würden. Da hielt Descartes auf's Neue ein, und schrieb von seiner Absicht, seine Papiere sammt und sonders zu verbrennen. Die Veranlassung zu dieser überraschenden Meinungsänderung lag in der traurigen Kunde, welche ihm aus Rom zugegangen war. Im Jahr 1632 war Galilei's Dialog über die Weltsysteme des Ptolemäus und Kopernikus erschienen, und darin die Wahrheit der Kopernikanischen Lehre nachgewiesen worden. Es ist bekannt, durch welche Mittel der greise Gelehrte zum Widerruf gezwungen wurde. Die Nachricht davon wirkte erschütternd auf Descartes. Wenn die Lehre des Kopernikus und des Galilei falsch sei, schrieb er an Mersenne, so sei auch seine Philosophie irrig, denn

*) Discours de la méthode, Kap. V.

sie gründe sich auf jene. Nun war Descartes nichts weniger als streitlustig. „Bene vixit qui bene latuit" galt ihm als eine goldne Weisheitsregel, und am wenigsten wollte er Aergerniss und Anstoss geben. So liess er sein Manuscript liegen, und hat es später wahrscheinlich verloren. In seinem Nachlass fand sich nur ein kleiner Abriss des Werks „Le monde", der auch im Jahr 1664 gedruckt worden ist.

Dennoch konnte er nicht immer schweigen. Er hatte zu viel zu sagen, und war von der Wahrheit dessen, was er gefunden hatte, doch zu fest überzeugt, als dass er nicht schliesslich dem Andringen seiner Freunde nachgegeben hätte. Einem Philosophen muss die Discussion seiner Ideen doch am Herzen liegen. Aber Descartes veröffentlichte nicht zuerst seine „Meditationes", sondern ein andres Werk, das er mittlerweile geschrieben hatte. Im Jahr 1636 hatte er seine „Essais philosophiques" beendet, und diese liess er als sein erstes Werk 1637 erscheinen. Sie bezeichnen einen wichtigen Moment in der Geschichte der Philosophie, wie in der Entwicklung der französischen Sprache. Unter den „Essais" befand sich auch der „discours de la méthode", jene unvergleichliche Schrift, welche eine Umwälzung in der Philosophie herbeiführte und die klassische Prosa der Franzosen begründete. Der „Discours" war in französischer Sprache geschrieben *). Schon diese Neuerung war kühn für ein philosophisches Werk, aber noch kühner war es, dass Descartes darin die herkömmliche dunkle, von philosophischen Schulausdrücken strotzende Beweisführung aufgab und sich an das grosse gebildete Publikum wendete. Genau betrachtet, entwickelt er darin nicht seine Methode, sondern er spricht nur über dieselbe. Die „Meditationes", die er 1641 zuerst in lateinischer, dann in französischer Sprache folgen liess, ergänzen und erweitern die Beweisführung des „Discours". Beide Schriften sind schwer von einander zu trennen. Sie sind in ihrer Weise einzig in der philosophischen Literatur. „Man erwartet", sagt Kuno Fischer, „bei der ersten Schrift eine Methodenlehre und findet diese in Form einer

---

*) Allerdings hat er sein Buch fast gleichzeitig ins Lateinische übersetzt, um es den Gebildeten anderer Länder zugänglich zu machen.

Lebensgeschichte; man erwartet bei der zweiten eine metaphysische Untersuchung und empfängt diese in der Form von Confessionen«*). Im »Discours« erzählt Descartes, wie er zu seiner Methode kam. In dem ersten Abschnitt spricht er von seinen Erfahrungen auf der Schule und seinem weiteren Bildungsgang. Wir haben einige der wichtigsten Stellen daraus schon mitgetheilt. In dem zweiten Abschnitt erzählt Descartes dann ausführlich, welche Regeln er für seine Methode, und wie er dieselben gefunden hat. Es waren hauptsächlich vier einfache Gesetze, deren Beobachtung er sich zur Pflicht machte. Er nahm sich vor, niemals eine Sache als wahr anzunehmen, die er nicht deutlich als wahr erkannt hätte; jede Schwierigkeit, die er untersuchen wollte, in so viel Theile zu zerlegen als möglich; die Gedanken richtig zu ordnen, mit den einfachsten Objecten zu beginnen und stufenweise zur Erkenntniss der höchsten aufzusteigen; endlich, so vollzählige Aufzählungen und so vollständige Uebersichten zu machen, dass er sicher wäre, nichts auszulassen. Im dritten Abschnitt wendet er, gleichsam zur Probe, diese Methode auf einige Regeln der Sittenlehre an, und beschäftigt sich im letzten Abschnitt mit Gott und der menschlichen Seele. Darin gibt er dieselbe Beweisführung, wie in seinen „Meditationes", die ja schon geschrieben, wenn auch noch nicht veröffentlicht waren. Der Satz der letzteren: »Ich bin, ich existire« wird in dem „Discours" nur noch schärfer gefasst und lautet: „Je pense, donc je suis. Cogito, ergo sum".

Wenn Descartes seine naturwissenschaftlichen Untersuchungen nicht veröffentlicht hatte, um nicht gegen die Kirchenlehre zu verstossen, so glaubte er sich für seine beiden philosophischen Schriften der Billigung seitens der Kirche sicher. Schloss er doch seine „Meditationes" mit den Worten: »Dazu müssen wir unserm Gedächtniss als oberste Regel einprägen, dass die göttlichen Offenbarungen zu glauben sind als unter allen Wahrheiten die sichersten. Und wenn auch das Licht der Vernunft uns auf das Klarste und Einleuchtendste etwas anders darzubieten den Schein hätte, so ist doch das göttliche Ansehen glaubwürdiger

*) K. Fischer, Geschichte der neuern Philosophie. Band I., Anhang, S. IX.

als unser eignes Urtheil. Aber in den Dingen, worüber die Religion nichts lehrt, darf der Philosoph nichts für wahr gelten lassen, das er nicht als wahr eingesehen hat, und wenn er den Sinnen mehr Glauben schenkt, so heisst dies so viel als den unbedachten Urtheilen des kindischen Alters mehr trauen als der reifen Vernunft« *). Descartes ging sogar noch weiter und unterwarf sein Buch der kirchlichen Censur, die es auch unbeanstandet liess. Erst zwei und zwanzig Jahre später erkannte man in Rom, welche Gefahr seine Philosophie für den Glauben in sich barg, und setzte die „Meditationes" auf den Index. Einwendungen blieben freilich auch gleich bei dem Erscheinen nicht aus, so z. B. von Hobbes, von Antoine Arnauld, dem späteren Haupt der Jansenisten, und Gassendi, mit welchem Descartes sogar in eine Fehde gerieth, die theilweise in gereiztem Ton geführt wurde.

Im Jahr 1644 erschien bei Elzevir in Amsterdam das dritte Hauptwerk, die »Principia philosophiae«, welche eine Darstellung des ganzen Systems geben, und eine Erweiterung der schon früher entwickelten Ideen enthalten.

Die „Principia" zerfallen in vier Bücher, von welchen die beiden ersten die Lehre von der menschlichen Erkenntniss und den Körpern, d. h. die Metaphysik und Naturphilosophie enthalten. Das dritte und vierte Buch handelt von der sichtbaren Welt und von der Erde. Er schrieb dieses Werk, getragen und ermuthigt von dem grossen Erfolg seiner früheren Schriften, in der Ruhe des schönen Schlosses von Endegeest, wo ihm der Umgang mit der geistvollen Prinzessin Elisabeth von der Pfalz besonders werthvoll war. Elisabeth war die älteste Tochter des Winterkönigs von Böhmen, Friedrich von der Pfalz. Geboren 1618, stand sie damals in der Blüthe ihrer Jahre und war eine begeisterte Schülerin Descartes' **). Ihr sind auch die »Principia« gewidmet. Ebenso schrieb Descartes für sie 1645 die »Briefe über das menschliche Glück« und 1649 seine Abhandlung »Ueber die Leidenschaften der Seele«. Diese Zeit war die glücklichste seines

*) „Beweisgründe für das Dasein Gottes und der Unterschied der Seele vom Körper, nach geometrischer Methode geordnet". §. 76.

**) Sie starb 1680 als reichsfürstliche Aebtissin der Lutherischen Abtei von Herforden in Westphalen.

Lebens*). Im Anfang seiner »Meditationes« sagt er: »Die Gegenwart ist mir günstig. Ich habe mein Gemüth befreit von allen Sorgen, habe eine ungestörte Musse gewonnen, lebe einsam in der Einsamkeit und werde mich nun ganz mit ernstem und freiem Geist meiner Aufgabe widmen.« Sein Ruhm war durch die ganze Welt verbreitet, und besonders gross war er in Frankreich und Holland. Allein, was er ahnend vorhergesehen, sollte sich nun auch erfüllen. Missgunst, gekränkte Eigenliebe und Fanatismus reizten manche, aus ihrer beschaulichen Ruhe aufgestörte Philosophen der alten Schule zu einem erbitterten Krieg gegen ihn. Hämische Gegner fand er zumeist an den Universitäten zu Utrecht und Leyden. Es kam zu unerquicklichen Streitigkeiten, Schmähschriften wurden gegen ihn verbreitet und Descartes sah sich genöthigt zu antworten, niedre Intriguen zu durchkreuzen, elende Verleumdungen zu widerlegen. Mehr als einmal war selbst seine persönliche Sicherheit bedroht, obwohl der Prinz von Oranien ihm seinen Schutz versprach und der französische Gesandte sich seiner annahm. Bitter bereute er, das, Glück des unbekannten aber friedlichen Lebens freiwillig aufgegeben und vor die Oeffentlichkeit getreten zu sein. In einem Brief vom 1. November 1646 an seinen Freund Chanut, der als Gesandter nach Stockholm gegangen war, schrieb er: »Wäre ich so klug gewesen, als nach dem Glauben der Wilden die Affen sind, so würde kein Mensch der Welt wissen, dass ich Bücher schreibe. Die Wilden nämlich, so sagt man, bilden sich ein dass die Affen sprechen könnten, wenn sie wollten, sie thäten es aber absichtlich nicht, damit man sie nicht zu arbeiten zwinge. Ich bin nicht so klug gewesen, das Schreiben zu lassen: darum habe ich nicht mehr so viel Ruhe und Musse, als ich durch Schweigen behalten hätte. Indessen der Fehler ist einmal gemacht, ich bin von zahllosen Schulnachtretern gekannt, die meine Schriften schief ansehen und von allen Seiten mir zu schaden suchen« **)..... »Ein Pater hat mich des Skepticismus beschuldigt, weil ich die Skeptiker widerlegt habe; ein Prediger hat

---

*) Vgl. Foucher de Careil, Descartes et la princesse palatine. Paris 1862.
**) Descartes, Oeuvres t. X. p. 413. Siehe auch K. Fischer S. 240.

mich als Atheisten verschrieen, weil ich versucht habe die Existenz Gottes zu beweisen. Was würden sie erst sagen, wenn ich den wahren Werth aller Dinge, die man begehrt oder verabscheut, untersuchen wollte, den Zustand der Seele nach dem Tod, bis zu welchem Grad wir das Leben lieben dürfen, und wie wir beschaffen sein müssen, um den Tod nicht zu fürchten! Und wenn meine Ansichten noch so sehr dem religiösen Glauben gemäss und dem Staate nützlich wären, so würde man mir nach beiden Seiten gerade die entgegengesetzten Meinungen auf den Hals reden. Darum halte ich für das Beste, überhaupt keine Bücher mehr zu schreiben und mit Seneca zu sagen: Der Tod ist eine schwere Last, wenn man stirbt, allen bekannt, nur sich selbst nicht. Ich will nur noch für meine Selbstbelehrung arbeiten und meine Gedanken im Privatgespräch mittheilen.«

Pedanterie und Fanatismus haben uns, wie aus diesen Worten hervorgeht, um manche Arbeit gebracht, die an Tiefe gewiss nicht den früheren nachgestanden hätte. Allerdings verfasste er noch einige bedeutsame Schriften, aber nicht für die grosse Oeffentlichkeit, und es fehlte der Anstoss, der ihn dazu gebracht hätte, seine weiteren Ideen aufzuzeichnen. Mit der Zeit wurde ihm der Aufenthalt in dem freien Holland unerträglich. Schon im Jahr 1646 war er einer Aufforderung der Königin-Regentin folgend, nach Paris gegangen. Man hatte ihn eingeladen, seinen Wohnsitz in Paris zu nehmen und ihm ein Jahrgehalt versprochen. Allein als er 1648 wieder nach Paris kam, wurde er zwar sehr ehrenvoll empfangen, doch fehlte es an Geld, ihn zu bezahlen und die Fronde, die bald darauf ausbrach, machte alle Aussichten auf ein friedliches und angenehmes Leben in seinem Vaterland zu nichte. So kehrte er wieder nach Holland zurück. Bald jedoch erhielt er eine neue Einladung. Die Königin Christine von Schweden, die seit 1644 die Regierung persönlich führte, hatte sich in die Schriften des Philosophen vertieft und nahm die „Principia“ selbst auf ihre Reisen mit. Chanut wurde oft berufen, dieselben zu erläutern. Eines Tags gerieth sie auf den Gedanken, sich direct an Descartes zu wenden. Im Geist der Zeit und dem Geschmack der vornehmen Welt entsprechend, liess sie ihn um Beantwortung der

Fragen bitten, worin das Wesen der Liebe bestehe? ob die natürliche Erkenntniss uns schon lehre, Gott zu lieben? und endlich, was schlimmer sei, das Unmass der Liebe oder das Unmass des Hasses? Descartes antwortete darauf in einem ausführlichen Brief vom 1. Februar 1647 an Chanut*), in welchem er zunächst das Wesen der Liebe besprach, und eine rein intellectuelle und eine leidenschaftliche sinnliche Liebe unterschied. Die erstere scheint ihm dann zu entstehen, wenn unser Geist ein gegenwärtiges oder entferntes Object bemerkt, dessen Besitz uns Freude macht, und dessen Verlust uns Schmerz bereitet. Zu diesen Gefühlen der Freude und des Schmerzes kommt noch der Wunsch nach dem Besitz, und so verbindet sich mit der Liebe noch Freude, Schmerz und Verlangen. In allen diesen Aeusserungen des Willens herrscht Klarheit, denn die Erkenntniss des gewünschten Objects ist klar und rein intellectuell. Allein die Seele ist mit dem Körper verbunden, und so entsteht ein unklares sensitives Verlangen, die sensuelle oder sensitive Liebe, die aber häufig mit der intellectuellen verbunden ist. Wahrhaft lieben kann man also nur wirklich, was man verstehen kann. Gott ist aber zu hoch erhaben über der Menschennatur, als dass man sich sein Wesen klar vorstellen könnte. Darum wundert sich Descartes nicht, dass einige Philosophen behaupten, nur die christliche Religion mit dem Mysterium der Menschwerdung Gottes könne uns Liebe zu Gott einflössen. Descartes will glauben, dass man Gott auch ohne diese Lehre lieben kann; er will jedoch nicht behaupten, dass eine solche Liebe ohne die „Gnade“ noch verdienstlich sei. Darüber mögen die Theologen entscheiden. Ihm ist nur klar, dass die Liebe zu Gott die mächtigste und nützlichste aller Leidenschaften sein kann. Die dritte Frage beantwortet Descartes dahin, dass das Unmass der Liebe jedenfalls gefährlicher sei als das Unmass des Hasses. Auf diese letztere Ausführung werden wir später noch einmal zurückkommen, wenn wir von dem Einfluss Descartes' auf den Geist seiner Zeitgenossen zu reden haben. Hier sei nur bemerkt, dass Kuno Fischer den Brief ein kleines Meisterwerk nennt, „ein wirkliches

---

*) Oeuvres, publ. par V. Cousin. t. X. S. 3—22.

Cabinetstück, bei dem jeder Kenner des Philosophen, der von dem Verfasser und der Veranlassung der Schrift nichts wüsste und blos den Gang der Untersuchung, die Art der Ideen, die Wahl der Ausdrücke beachtete, sogleich sagen würde: ein echter Descartes. Es gibt keine zweite Schrift so geringen Umfangs, woraus dieser Denker besser zu erkennen wäre, vorausgesetzt, dass man zwischen den Zeilen eines Philosophen zu lesen versteht*)«. Offen gestanden, behagt es uns nicht, dass man bei einem Philosophen zwischen den Zeilen lesen soll, statt ein offnes Wort zu finden, und wir vermissen gerade in dieser kleinen Abhandlung den freien hohen Geist, der seiner Zeit vorauseilte. Königin Christine war jedoch mit der Antwort sehr zufrieden und stellte ihm bald eine neue Frage. Sie wollte nun seine Ideen über »das höchste Gut« wissen, und diesmal sandte Descartes seine Antwort direct an die Königin. (20. November 1647.) Diese neue Schrift ist vielleicht weniger philosophisch durchgearbeitet, aber sie athmet ganz den edlen Sinn, den wir in andern Schriften Descartes' so sehr bewundert haben. Er zeigt sich darin als vorurtheilsfreier Mann, als wahrer Weltweiser. Das höchste Gut im absoluten Sinn sei allerdings Gott, schreibt er. Aber er wolle untersuchen, was dem einzelnen Menschen als höchstes Gut erscheinen müsse. Es müsse das ein erreichbares Gut sein, das ganz in unserer Macht liege. Aeussere und materielle Güter seien das nicht, ihr Besitz hänge oft von andern Umständen ab. Das höchste Gut könne nur in der Erkenntniss und im Willen liegen, es könne nur geistig sein. Auch die Königin werde ihre Krone gewiss weniger schätzen als ihre Tugend. Die äusseren Güter könnten nicht geehrt und gepriesen werden, wenn sie auch geschätzt werden müssten. Der Mensch sei am glücklichsten, wenn er innerlich befriedigt sei. Das höchste Gut liege in dem richtigen Gebrauch des freien Willens**).

Diese kleineren philosophischen Abhandlungen lenkten Descartes von seinen Hauptstudien nicht ab. Er hatte die kühne Idee, durch das Studium der vergleichenden Anatomie und durch ein-

---

*) K. Fischer, Geschichte der neuern Philosophie. Bd. I. S. 251.

**) Oeuvres t. X. p. 59—64. — K. Fischer. Bd. I. S. 254.

gehende physiologische Arbeiten eine genauere Kenntniss der menschlichen Seele und ihrer Verbindung mit dem Körper zu gewinnen. Einige Schriften darüber, die er noch in Holland ausarbeitete, erschienen jedoch erst nach seinem Tod*). Seine Thätigkeit war gerade in diesem letzten Jahr sehr gross. Verfasste er doch auch noch (1646) eine Schrift über die menschlichen Leidenschaften („les passions de l'âme"), die aber erst 1650 in Amsterdam bei Elzevir erschien.

Doch der Aufenthalt in Holland war ihm verleidet. Hatte er in Frankreich nicht die erhoffte friedliche Stätte gefunden, so bot ihm nun Christine von Schweden ein Asyl in ihrem Reich an. Christine hatte weit ausschauende Pläne. Vor allem sollte Descartes in ihrer nächsten Nähe leben, aber in vollster Freiheit seinen philosophischen Arbeiten sich widmen; er sollte eine Akademie begründen, den Vorsitz in derselben führen und dadurch einen hervorragenden Einfluss auf das geistige Leben Schweden's gewinnen. Sie versprach ihm Besitzungen in ihren deutschen Provinzen, deren Klima mehr dem milden Himmel Holland's entsprach. Dennoch entschloss sich Descartes nur sehr schwer zu der Uebersiedlung nach Stockholm. Seine Briefe zeigen, dass er, dessen Gesundheit immer zart war, die rauhe Luft des Nordens fürchtete. Endlich willigte er doch ein und verliess im September 1649 Holland, das ihm so lang eine zweite Heimat gewesen war. Die Königin empfing ihn auf's ehrenvollste. Jeden Tag musste er bei ihr im Schloss erscheinen, um die Lehren seiner Philosophie zu erklären und die weiteren Pläne mit ihr zu besprechen. Aber bei aller Verehrung für ihn zeigte sich die Fürstin doch rücksichtslos. Weil es ihr nichts ausmachte, in der Frühe aufzustehen, verlangte sie ein Gleiches von Descartes. In den strengen Wintermonaten musste er täglich Morgens um fünf Uhr schon in der Bibliothek auf die Königin warten, welche diese frühen Stunden für ihre Privatstudien benutzte, bevor sie sich den Regierungsgeschäften widmete. Für Descartes war diese Forderung gefährlich. Im Januar 1650 erkrankte sein Freund Chanut an einer Lungenentzündung. Descartes pflegte ihn treulich, ohne seine Conferenzen

*) „Traité de la formation du foetus", und „Traité de l'homme".

mit der Königin aufzugeben. Aber schon im Februar erkrankte auch er, und nach wenigen Tagen raffte ihn der Tod hinweg (11. Februar 1650). Er hatte das Alter von nicht ganz vierundfünfzig Jahren erreicht. Im Jahr 1666 wurde die Leiche nach Paris gebracht und im nächsten Jahr in der Kirche Sainte-Geneviève (dem Pantheon) beigesetzt. So lange hatte der Widerstand der Geistlichkeit gedauert, welche Descartes nicht in einer Kirche aufnehmen wollte, da Rom seine Ansichten verurtheilt hatte. Sie gab erst nach, als man zu einer komischen Lüge Zuflucht nahm, und Descartes als den Mann hinstellte, welcher das Hauptverdienst an der Bekehrung Christinens zur katholischen Religion gehabt habe!

Descartes war unvermält geblieben. Aber er lebte seit dem Winter 1634—35 mit einem Mädchen aus Amsterdam. Ueber die näheren Verhältnisse dieses Bunds weiss man nichts. Eine Tochter, Francine, welche 1635 geboren wurde, starb schon nach fünf Jahren, und scheint das einzige Kind Descartes' gewesen zu sein *).

Descartes hat eine neue Epoche in der Philosophie eröffnet. Wie Bacon die modernen Naturwissenschaften, so hat er durch das Fallenlassen jeder Voraussetzung die moderne Philosophie begründet. Denn in ihr gilt seitdem als erstes Princip, nichts mehr zuzulassen, was nicht in logischer Ausführung bewiesen werden könne. Descartes hat denn auch die Anregung zu den verschiedensten philosophischen Systemen gegeben. Einer seiner begeistertsten Anhänger war Nicolas Malebranche (1638 bis 1715), der sein System selbständig weiter ausbildete. Vor allen aber, die weiterbauten auf der Grundlage, die Descartes gelegt hatte, steht Baruch Spinoza (1632—1677), der von den Begriffen der Substanz und der Attribute ausging, die Ideen

*) Vergl. ausser K. Fischer's „Geschichte der neueren Philosophie" und Cousin's grosser Ausgabe der Werke des Descartes noch Millet, „Histoire de Descartes avant 1637", Paris 1867. und Millet, „Histoire de Descartes depuis 1637," Paris 1870. Fr. Bouillier, Histoire de la philosophie cartésienne. 2. Bd. Paris 1854. Gerade, da diese Seiten in die Presse gehen, wird ein neues Buch von A. Foucher de Careil „Descartes, la princesse Elisabeth et la reine Christine, d'après des lettres inédites" (Paris, G. Baillière) angezeigt.

Descartes' erweiterte und zu einer wahrhaft grossartigen Weltanschauung gelangte. Eine andre Lehre des französischen Philosophen besagte, dass manches, was uns in der Welt als unvollkommen erscheint, vielleicht als Theil des grossen Ganzen betrachtet, vollkommen ist; und von diesem Gedanken ausgehend, gelangte der grosse deutsche Philosoph Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716) zu seiner „Theodicee". So sehen wir schon zur Genüge, welchen Einfluss Descartes auf die verschiedensten Menschen ausgeübt hat, und wie seine Philosophie nicht allein in Frankreich und Holland, sondern auch in Deutschland und den civilisirten Staaten Europa's überhaupt einen wesentlichen Antheil an der Entwicklung des geistigen Lebens gehabt hat. Wir haben uns hier mit dem philosophischen System des Descartes nicht eingehender zu befassen; für uns ist es nur noch wichtig, seine Stellung zur Literatur und zu seinem Volk genauer zu erforschen.

Bei der Betrachtung des Manns und seines Lebens gewinnen wir alsbald die Ueberzeugung, dass wir es in ihm mit einer seltenen Erscheinung, einem Charakter von antik einfacher Grösse zu thun haben. Dabei erkennen wir in ihm manche treffliche Eigenschaft, welche zum französischen Nationalcharakter gehört. Denn obwohl Descartes einen grossen Theil seines Lebens im Ausland verbrachte, war und blieb er doch ein echter Sohn seines Lands. Noch mehr, er war auch ein echtes Kind seines Jahrhunderts, so sehr er ihm auch in vielen Punkten vorausgeeilt war. Mit diesem theilte er das Streben nach Klarheit und Ordnung, nach schöner Form. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass in demselben Jahr 1636, in welchem Corneille durch seinen „Cid" die poetische Sprache zur Höhe führte, Descartes seinen „Discours" schrieb, in welchem zum erstenmal die französische Prosa ihre klassische Form fand. Allerdings hatten schon früher Honoré d'Urfé, Balzac und andere den Werth einer abgerundeten Construction erkannt, hatten nach Gleichmass und Harmonie gestrebt, und besonders Balzac hat den Ruhm geerntet, der Vater der modernen Prosa zu sein. Ueber solche Ansprüche endgiltig zu entscheiden ist schwer. Denn die schöne Beweglichkeit und edle Form einer Sprache

wird nicht mit einem Male über Nacht gefunden; sie ist das Werk langer und mühsamer Arbeit. Balzac hat das Verdienst, durch seine sorgsam gefeilten Schriften die Werthschätzung einer schönen Prosa gelehrt und die Aufmerksamkeit auf die Form auch in weiteren Kreisen erweckt zu haben. Wenn wir aber die Prosa dann erst klassisch nennen wollen, wenn sie in einfacher Schönheit, ohne Ueberladung und falschen Pomp, in krystallheller Reinheit erscheint und die schwierigsten Fragen bei aller Gründlichkeit doch mit Anmuth und selbst mit einer gewissen naiven Grazie zu behandeln versteht, so werden wir sagen, dass erst Descartes die klassische Prosa der Franzosen geschaffen hat. Dieselbe hat in dem ganzen Jahrhundert den Charakter beibehalten, den ihr Descartes gegeben, und durch welchen der Sinn der Zeit so wunderbar zum Ausdruck gebracht wird: sie hat immer etwas Getragenes, Abgewogenes. Wie die Tragödie bei der Schilderung der wildesten Leidenschaft doch immer Mass zu halten weiss, so auch die Prosa, selbst in Stellen der grössten Erregung. Das siebzehnte Jahrhundert steht unter der Herrschaft des alten Rom, und seine Prosa liebt, nach dem Vorbild der Lateiner, lange, freilich klare Constructionen.

Descartes war ein Meister der Form, wie nach ihm kein zweiter Philosoph mehr. Er verstand es, philosophische Werke zu schreiben, die so frei von philosophischen Schulausdrücken sind, dass sie von jedem Gebildeten ohne weitere Vorstudien verstanden werden können. Somit verdient Descartes gewiss einen hervorragenden Platz nicht nur in der Geschichte der Philosophie, sondern auch in der Geschichte der französischen Literatur.

Merkwürdig bleibt es zu sehen, wie sehr Descartes in vielen Beziehungen den Charakter seiner Zeit trug, und wie er gerade in Folge dieser Harmonie auf die Anschauungen seiner Landsleute bestimmend einwirkte.

So hatten wir schon öfters die starke Strömung zu constatiren, welche zu der Aufrichtung einer autokratischen Monarchie in Frankreich trieb. Von Heinrich IV. zu Richelieu und von Richelieu zu Ludwig XIV. verlor sich allmälich die Selbständigkeit der einzelnen politischen Gewalten und verschiednen Klassen. Der Sinn für staatliches Leben schwand mehr und mehr. Auch

Descartes bewies kein besonderes Interesse und die Politik kümmerte ihn wenig. Als französischer Edelmann hätte er Veranlassung genug gehabt, sich an den wichtigen Vorgängen im französischen Staatsleben zu betheiligen. Aber wie die meisten seiner Standesgenossen, vernachlässigte er diese Pflicht und zog es vor, ausschliesslich sich selbst und seinen Gedanken zu leben. Dass ein Mann wie Descartes, der auf dem Gebiet der Philosophie so Grosses geleistet hat, die Freiheit haben musste, nach seinem Gefallen zu leben, versteht sich von selbst, und Niemand wird ihm aus seiner politischen Indifferenz einen Vorwurf machen wollen. Aber ein charakteristisches Zeichen bleibt solche Gleichgültigkeit dennoch. Ja Descartes ging in dieser Richtung noch weiter. Unähnlich darin seinen Landsleuten, scheint er sich in der Fremde wohler befunden zu haben als in seinem Vaterland. Er war überhaupt streng conservativer Gesinnung, in religiöser wie in politischer Hinsicht, und hat sich stets als rechtgläubiger Katholik gezeigt. Als er seine Schrift „Le monde“ nicht veröffentlichen wollte, weil ihn die Verurtheilung Galilei's erschreckte, schrieb er seinem Freund Mersenne nach Paris: „Um keinen Preis will ich eine Schrift herausgeben, in welcher der Kirche auch nur das kleinste Wort missfallen könnte.“ Er wollte den religiösen Ansichten seiner Zeit in keiner Weise entgegentreten, und ebenso wenig dachte er an Reformen im Staatsleben. Wenn Corneille einmal sagte: „le pire des Etats, c'est l'Etat populaire“, so sprach sich Descartes für die absolute Monarchie aus. „Wenn Sparta einst ein so blühender Staat war“, heisst es im Discours, „beruhte das nicht auf der Trefflichkeit jedes einzelnen seiner Gesetze im Besonderen ...... sondern es kam daher, dass die Gesetze nur von einem Einzigen ersonnen und nur auf ein Ziel gerichtet waren.“ *) Die Reform selbst des kleinsten Uebelstands begegnet im Staatsleben seiner Meinung nach den grössten Schwierigkeiten und bereitet oft ernste Gefahren. „Diese grossen Körper sind sehr schwer wieder aufzurichten“, sagt er an derselben Stelle, „wenn sie am Boden liegen, oder auch nur aufzuhalten, wenn sie schwanken,

*) Discours de la méthode.

und ihr Sturz ist allemal sehr schwer. Und was ihre Mängel betrifft, wenn sie welche haben, so hat sie der Gebrauch ohne Zweifel sehr gemildert, und sogar sehr viele davon, denen sich mit keiner Klugheit so gut beikommen liesse, unmerklich abgestellt oder verbessert, und endlich sind diese Mängel fast in allen Fällen erträglicher als ihre Veränderung sein würde. Es verhält sich damit ähnlich wie mit den grossen Wegen, die sich zwischen den Bergen hinwinden und durch den täglichen Gebrauch allmälich so eben und bequem werden, dass man weit besser thut, ihnen zu folgen, als den geraden Weg zu nehmen, indem man über Felsen klettert und in die Tiefe jäher Abgründe hinabsteigt. Darum werde ich nie jene verworrenen und unruhigen Köpfe gutheissen können, die, ohne von Geburt oder Schicksal zur Führung der öffentlichen Angelegenheiten berufen zu sein, doch fortwährend auf diesem Gebiet nach Ideen reformiren wollen; und wenn ich dächte, dass in dieser Schrift etwas wäre, das mich in den Verdacht einer solchen Thorheit bringen könnte, so würde es mir sehr leid sein, ihre Veröffentlichung zugelassen zu haben" *).

Dass Descartes gegen den Skepticismus Front machte und die sensualistische Philosophie bekämpfte, haben wir schon gesagt. Er vertrat in diesem Kampf offenbar die grosse Majorität der Gebildeten seiner Zeit, wie er hinwiederum die Denkweise derselben in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausserordentlich beeinflusste. Man könnte sagen, dass Descartes diese Epoche beherrscht, so sehr finden wir seine Ideen überall eingedrungen, so sehr haben sie beigetragen die früheren Anschauungen umzuwandeln.

So haben wir gefunden, dass der vornehmen Gesellschaft in der früheren Zeit Ruhm und Ehre als höchstes Ziel, als Ideal vorschwebten. Descartes befreundete sich mit solchen Ideen nicht. Er erklärte offen, dass er den Ruhm nicht übermässig liebe, da er ihn für einen Feind der Ruhe halte, die ihm über alles gehe. Dagegen nannte er in seiner Schrift „über die Leidenschaften", die edle, grosse Gesinnung („la générosité") „den Schlüssel aller übrigen Tugenden und ein Hauptmittel gegen den Taumel der

*) Ibid. S. 15.

Leidenschaften" *). Und in dem Brief über „die Liebe", welchen er an Chanut richtete, betonte er die Macht der Liebe, welche oft die Menschen bessere und tugendhaft mache, selbst wenn sie masslos und frivol an sich sei. Die Liebe aber reisse die Menschen zu den grössten Ausschreitungen hin, und könne den Nebenmenschen mehr schaden, als der Hass. Denn oft stifte der Liebende das grösste Unglück entweder selber, oder lasse es wenigstens geschehen, nur um der Geliebten gefällig zu sein. Und zum Beweis dieser Behauptung erinnert Descartes an eine Strophe des Théophile de Viau, in der Paris glücklich gepriesen wird, weil er Troja in Flammen gesetzt habe, um seine eigne Glut zu löschen**).

Dieses Citat ist nicht gerade glücklich gewählt. Wenn aber Descartes die Macht der Liebe betont und zugleich die edle Gesinnung, die générosité und die magnanimité, als die erste aller Tugenden preist, so denken wir alsbald an die Richtung, welche in der Literatur zur Zeit Ludwig's XIV. mächtig wurde, an die Helden und Liebhaber der Tragödie, oder die Romanfiguren, welche solchen Anforderungen vorzüglich entsprachen. Noch mehr. Descartes legt in seiner Philosophie das Hauptgewicht auf den Geist und verachtet fast den Körper; nur was er durch sein Denkvermögen findet, gilt ihm etwas, und er verwirft jede Sinneserfahrung. Eine ähnliche Abwendung von der Natur und

---

*) Les passions III. art. CLXI.

**) Lettre à M. Chanut. Oeuvres t. X. p. 3–22: „....Ceux qui s'adonnent à aimer, encore même que leur amour soit déréglée et frivole, ne laissent pas de se rendre souvent plus honnêtes gens et plus vertueux que s'ils occupoient leur esprit à d'autres pensées.. L'amour nous emporte à de plus grands excès et nous rend capables de faire plus de mal au reste des hommes,... d'autant qu'elle a naturellement plus de force et plus de vigueur que la haine. ...Les plus grands maux de l'amour ne sont pas ceux qu'elle commet en cette façon par l'entremise de la haine; les principaux et les plus dangereux sont ceux qu'elle fait ou laisse faire, pour le seul plaisir de l'objet aimé ou pour le sien propre. Je me souviens d'une saillie de Théophile qui peut être mise ici pour exemple. Il fait dire à une personne éperdue d'amour:

Dieux! que le beau Pâris est une belle proie!
Que cet amant fit bien,
Alors qu'il alluma l'embrasement de Troie
Pour amortir le sien.

eine mehr spiritualistische Richtung zeigen fast alle Aeusserungen des Jahrhunderts. Wir haben schon früher gesehen, wie wenig man auf die Natur und ihre Schönheit achtete. Dass der Mensch seine Stimmung in die Natur, in eine Landschaft, überträgt, ist allerdings erst eine Eigenthümlichkeit der neueren Zeit. Aber selten hat sich der Sinn eines Volks so sehr der Naturbeobachtung entfremdet, wie damals in Frankreich. Darum findet sich auch in der Poesie so selten ein Wort warmen Naturgefühls. Man bezog eben alles auf den Menschen. Nur ihn, nur die menschliche Natur zu erkennen und zu schildern, erschien als eine würdige Aufgabe; die Thiere waren ja nur Maschinen, wie Descartes lehrte, und selbst im Kleinsten widerstrebte man dem Willen der Natur. Sowie die Allongeperrücke zur Herrschaft kam, so wurden auch die Gärten und Parkanlagen in steifer, architektonischer Weise angelegt.

Langsam nur fand Descartes auch in weiteren Kreisen Beachtung, aber sein Ansehen stieg fortwährend. Wie eifrig man sich ein Menschenalter nach seinem Tod mit seiner Philosophie beschäftigte, sehen wir aus vielen Aeusserungen der damaligen Schriftsteller. Es kam ihr zu Statten, dass sie in so klarer und verständlicher Sprache redete. Der Name Descartes findet sich häufig in den Briefen der Frau von Sévigné, welche ein so treues Bild der damaligen Gesellschaft geben. Offenbar war die jüngere Generation cartesianisch gesinnt. Auch als Descartes' Name auf dem Index der verbotenen Bücher prangte, blieb Frau von Grignan ihrem Philosophen treu, und schrieb an Bussy Rabutin, sie hoffe fest auf Descartes' endlichen Triumph, da die öffentliche Meinung oft solche Umkehr aufweise*). Frau von Sévigné meldet demselben Bussy, ihre Tochter verachte die gewöhnlichen Arzneimittel und Behandlungsweisen; sie spotte darüber, und berufe sich auf Descartes, der sie die Anatomie lehre. „Enfin on ne mène pas une cartésienne comme une autre personne", setzt sie hinzu**). In vielen Briefen an ihre Tochter bezeichnet sie den Philosophen geradezu als

---

*) Brief vom 24. November 1678.

**) Brief vom 13. Juni 1679.

„votre père“ *). Frau von Sévigné selbst war keine so eifrige Philosophin; ihr heitres, leichtes Naturell gestattete ihr nicht, sich in schwere Fragen einzulassen. Aber Descartes kam ihr deshalb doch oft in den Sinn. Sie schreibt einmal scherzend, wie sie den Badearzt von Vichy zum Studium des „Vaters“ Descartes gebracht, und wie sie mit philosophischen Ausdrücken prunke, die sie gelegentlich gehört habe **). Ein andermal spricht sie ernster von ihm, und erzählt, wie ihre Freundin, die Marquise de Vins, die cartesianische Philosophie studirt ***). Wenn sie Frau von Grignan ihre Sehnsucht schildert, und ihr sagt, dass sie immer in Gedanken bei ihr sei, so fügt sie hinzu, sie sei keine Cartesianerin, und empfinde darum nur zu deutlich, dass alles Einbildung und keine Wirklichkeit sei †). Aber wir sehen auch ferner, dass die Theologie sich der Lehre Descartes' bemächtigte, um sie als Waffe zu gebrauchen. Frau von Sévigné schreibt ihrer Tochter von einem Buch, den „Conversations chrétiennes“, und sagt: „Ich bin überzeugt, dass du das Buch kennst, denn es enthält die ganze Philosophie deines „Vaters“, dem Christenthum angepasst“ ††). Die cartesianische Philosophie hatte sogar unter den Kirchenfürsten ihre Anhänger, so den Bischof Montigny von Saint-Pol de Léon, welchen die Marquise als eifrigen Cartesianer für den Scheiterhaufen reif erklärt †††). In den Gesellschaften wurde die neue Philosophie lebhaft discutirt. Auf den „Rochers“, der schönen Besitzung der Frau von Sévigné, gab es lange Debatten. Charles de Sévigné war Cartesianer, Graf Montmoron, ein Verwandter der Sévigné, ein Gegner des Descartes und Meister im Disputiren. Da wechselte man eifrige Rede und Gegenrede; Frau von Sévigné selbst hörte zu und unterhielt sich vortrefflich *†). Ein andermal erzählt sie von einer Gesellschaft der sie in Paris beigewohnt, und in der man eifrig

---

*) Z. B. Brief vom 1. Juni 1676, vom 21. Februar 1680 u. a. m.

**) Brief vom 1. Juni 1676: Je lui mets dans la tête d'apprendre la philosophie de votre père Descartes: je ramasse des mots que je vous ai ouï dire“.

***) Brief vom 26. Juni 1680.

†) Brief vom 15. November 1688.

††) Brief vom 19. Juni 1680.

†††) Brief vom 2. September 1671.

*†) Brief vom 15. September 1680.

über Descartes gesprochen und besonders die Frage von Gott als der Ursache aller Bewegung verhandelt habe, was darauf hinzudeuten scheint, dass auch einige Anhänger Gassendi's unter den Gästen waren*).

So liesse sich noch vieles anführen, um zu beweisen, wie weit die Philosophie Descartes' in der Gesellschaft sich verbreitete und wie sehr sie die Gedanken derselben beschäftigte. Eine der hervorragendsten Damen von Paris, in deren Salon sich ein grosser Kreis von Aristokraten und Schöngeistern zusammenfand, die Marquise de Sablé, galt besonders als Cartesianerin, und später noch, in den „Charakteren“ La Bruyère's, wird die Lehre Descartes' zum öftern erwähnt, abwechselnd gepriesen und bestritten. So polemisirt La Bruyère gegen ihn, wenn er sagt: „Nicht jede Musik ist geeignet Gott zu preisen und im Heiligthum gehört zu werden. Nicht jede Philosophie spricht in würdiger Weise von Gott, seiner Macht, seinen Werken und Mysterien; je subtiler und idealer diese Philosophie ist, desto eitler ist sie und desto weniger geeignet, etwas zu erklären, das nur bis zu einem gewissen Grad verstanden werden kann, zu dessen Verständniss der Mensch aber nur einen offenen Sinn braucht.**)“

An andrer Stelle aber, wo er von dem Schicksal der grossen Männer spricht, weist er mit Bitterkeit auf Descartes hin, von dem es heisse „Descartes né Français, mort en Suède***).

Welches Beweises für die Verbreitung der cartesianischen Lehre aber bedarf es noch, wenn wir finden, dass sie selbst in die Fabeln Lafontaine's drang? Der Fabulist konnte es nicht ruhig hinnehmen, dass man seine Thiere, die er mit soviel Witz und Laune, soviel menschlichen Eigenschaften und besonders Schwächen, ausgestattet hatte, durch die neue Lehre zu einfachen Maschinen herabdrücken wollte, zu Maschinen, die wie Uhren sich bewegen, eine Stimme haben, die schreien, wenn sie geschlagen werden, aber nur mechanisch und nicht weil sie

---

*) Brief vom 16. Februar 1689.

**) La Bruyère, Caractères. chap. „des esprits forts“.

***) Ibid. chap. „Biens de la fortune“.

Schmerz empfinden*). Auch Molière stand der cartesianischen Lehre fremd gegenüber. Als echter dramatischer Dichter griff er in das volle Leben und glaubte an die Rechte der Natur und der Sinnenwelt. Aber freilich, er trat auch aus dem Rahmen seines Jahrhunderts heraus. Während die andern Dichter jener Zeit auf festem Boden standen, erschien er im Zwiespalt mit sich und der Welt, und er allein von ihnen kannte den tiefen Seelenschmerz, der aus solchen Kämpfen erwächst.

Im Ganzen trägt die französische Literatur des siebzehnten Jahrhunderts denselben Charakter ruhiger Grösse, der auch Descartes auszeichnet. Der Geist fand sein Genüge in der herrschenden Ideenwelt, und die wunderbare Form, in der sich dieselbe kleidete, vollendete die Harmonie der Erscheinung. In dieser Uebereinstimmung der Ideen und der sprachlichen Form liegt eben die Grösse der französischen Literatur im siebzehnten Jahrhundert.

Die folgenden Generationen schlugen andre Wege ein. In die politischen und religiösen Kämpfe mischte sich, streitlustig und kampfgeübt, eine neue Philosophie. Es vollzog sich der Abfall vom Cartesianismus, der Bruch des achtzehnten Jahrhunderts mit seinem Vorgänger. Voltaire brachte die Lehre der englischen Sensualisten in Frankreich zur Herrschaft, und die Aufklärungsphilosophie knüpfte somit wieder an den Versuch Gassendi's an.

---

*) Lafontaine, Fables X, 1. (Les deux rats, le renard et le cerf.) Die Fabel ist bezeichnender Weise Frau von Sablé gewidmet.

v. 24: — — — Ne trouvez pas mauvais
Qu'en ces fables aussi j'entremêle des traits
De certaine philosophie,
Subtile, engageante et hardie.
On l'appelle nouvelle : en avez-vous ou non
Ouï parler? Ils disent donc
Que la bête est une machine;
Qu'en elle tout se fait sans choix et par ressorts:
Nul sentiment, point d'âme; en elle tout est corps.
Telle est la montre qui chemine.
A pas toujours égaux, aveugle et sans dessein.

Viele Einrichtungen des alten Königthums sanken vor den Angriffen der neuen Zeit, mancherlei Traditionen der früheren Jahrhunderte verblassten, und das Staatsgebäude, wie es Ludwig XIV. errichtet hatte, stand immer noch fest. Erst als in den Anschauungen der gebildeten Klassen auch die Herrschaft der cartesianischen Lehre gebrochen war, erschien der Weg gebahnt für die Revolution, die nun rascheren Schritts ihrem Ziel sich näherte.

Dreizehnter Abschnitt.

Gegenströmungen.

Der Skepticismus. Die Satire und die Burleske.

Wir haben in allen Erscheinungen der Literatur, die uns bis jetzt beschäftigten, die gleichen Anschauungen und denselben Geschmack vorherrschend gefunden. Diese Beobachtung konnte uns nicht Wunder nehmen, da wir sahen, wie die gesammte Dichtung im Dienst eines einzigen engbegränzten, wenn auch mächtigen, Kreises der Gesellschaft stand, und nur die dort giltigen Ideen zum Ausdruck brachte. Von Malherbe an bis zur Mitte des Jahrhunderts stiessen wir in der Literatur zwar auf mannigfaltige Charaktere, fanden sie aber alle unter dem Einfluss desselben Geschmacks. Sie wiesen zwar vielfache Schattirungen auf, aber doch nur dieselbe Farbe. Selbst Corneille, der machtvollste und originellste Dichter der ganzen Zeit, bewegte sich in derselben Welt der Gedanken und Empfindungen. Mochte zwischen ihm und Scudéry noch so grimmige Fehde entbrennen, beide schritten doch auf derselben Bahn vorwärts, denn von all' den Dichtern, die wir betrachtet haben, war keiner gewillt, keiner vielleicht auch stark genug, sich dem Strom zu entziehen, der in gewaltiger Kraft dahin fuhr und jede literarische Thätigkeit in der einmal eingeschlagnen Richtung mit sich fortriss.

Nur Mathurin Régnier hatte sich zu Anfang des Jahrhunderts gegen die Herrschaft des modernen Geschmacks aufgelehnt. Aber er galt mehr als ein Nachzügler der früheren Zeit, und seine Opposition blieb ohne nachhaltige Wirkung.

Und doch kann ein so stark ausgeprägter Geschmack nicht lang ohne Widerspruch seine Herrschaft behaupten. In der That, die gewaltige Bewegung, die wir bis jetzt ausschliesslich verfolgt haben, veranlasste mehrfache Gegenströmungen, die allerdings nicht stark genug waren, dem Geschmack eine völlig andre

Richtung zu geben, die aber doch nicht übersehen werden dürfen. In der verhältnissmässig schwachen literarischen Opposition, welche zur Zeit Ludwig's XIII. und während der Regentschaft ihr Haupt erhob, finden sich bereits unverkennbare Anzeichen der Richtung, welche im achtzehnten Jahrhundert zur entschiednen Geltung kam.

Wie die philosophischen Studien neues Leben fanden, und unter Gassendi's Einfluss die skeptische Lebensanschauung zahlreiche Anhänger fand, ist schon im vorhergehenden Abschnitt dargelegt worden.

Allein neben den Männern, die sich mit philosophischen Fragen beschäftigten, ohne deshalb mit den kirchlichen Lehren zu brechen, gab es grosse Kreise, welche sich kurzer Hand in Gegensatz gegen die Traditionen der Kirche setzten, Freigeister, welche von Religion überhaupt nichts mehr wissen wollten. Während die katholische Kirche nach dem Abschluss der Religionskriege langsam aber sicher an Boden gewann, und andrerseits der Aberglaube immer noch so mächtig war, dass er viele arme Menschen unter der Beschuldigung der Hexerei dem qualvollen Flammentod überantwortete, wuchs die Zahl der Männer, welche sich von den Lehren der Kirche unbefriedigt abwandten, aber auch in der herkömmlichen Schulphilosophie keinen Trost fanden, und so zu einer Negation gelangten, die je nach dem Charakter des Einzelnen bald mehr, bald weniger entschieden klang. Man bezeichnete diese Freidenker mit den Namen »Libertins«. In der Sprache der damaligen Zeit bedeutete dies Wort keineswegs, wie heute, Menschen von ausschweifender Lebensart. Freilich traf es sich häufig genug, dass die meist jungen und heissblütigen Leute, die man Libertins nannte, in ihrer Opposition gegen das Herkommen die Gebote der Sitte und bürgerlichen Moral als eben so willkürlich und ungerechtfertigt verwarfen, wie die Traditionen der Kirche. Die Libertins waren meistens übermüthige, sarkastische, in toller Lebenslust überschäumende Gesellen, die nichts als den Genuss des Lebens suchten, und jede ernstere Frage mit Spott und Gelächter von sich fern zu halten suchten. Bei der Mehrzahl derselben hatte man es nicht mit festen Ueberzeugungen zu thun, nicht mit einem in angestrengtem geistigem

Ringen erworbenen philosophischen Besitzthum. Auch träumten sie nicht von der Zerstörung der bestehenden Verhältnisse und der Herstellung besserer Zustände. Sie waren keine Schwärmer und Fanatiker, und keineswegs mit den »Nihilisten« unserer Tage zu vergleichen. Wurden doch viele vornehme Herren, welche in der Erleichterung des Lebensgenusses den Hauptzweck aller Philosophie fanden, als „Libertins" bezeichnet*). Der unglücklichste dieser Leute war Théophile de Viau, den selbst die mächtige Hand seines Gönners Montmorency nicht retten konnte, und den lange Kerkerhaft einem frühen Tod zuführte. Die meisten Libertins waren vorsichtiger als Théophile; sie hielten ihre Zungen im Zaum, sobald sie nicht in vertrautem Kreis waren, und erschienen einfach als Epikuräer. So galten die Dichter Des Barreaux und Saint-Pavin als Lebemänner und arge Freigeister; auch Chapelle, Gassendi's Schüler, Saint-Evremond u. a. wären hier zu nennen**). Darf man aber auch nicht aus jeder freien Aeusserung, die sich ein Dichter erlaubt oder die er im Drama einer seiner Personen in den Mund legt, auf eine skeptische Geistesrichtung bei ihm schliessen, so mag doch in solchen Worten manchmal ein verborgner Protest gegen Aberglauben und blinde Unterwerfung gelegen haben. Auch diese Regungen des Widerstands wurden später seltner. Es ist immerhin auffallend, dass sich in den Tragödien aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, zumal in den Dichtungen Racine's, keinerlei skeptisch angehauchte Aeusserung findet. Racine hätte in seiner »Iphigenie« und an andern Stellen Gelegenheit genug gefunden, Ausfälle gegen den Trug der Orakel und die Tyrannei der Priester einzuflechten. Allein er suchte sie eben nicht. Die Zeit war eine andre, und nur Molière scheute sich nicht religiöse Fragen zu berühren.

---

*) Auch Ninon de Lenclos galt als „Libertine". Tallemant wirft einigen hohen Herren diese Bekehrung der Dame zu freigeistigen Anschauungen vor.

**) Jacques Vallée, sieur des Barreaux 1599—1673. Ueber ihn siehe Tallemant, Historiettes und Goujet, Bibl. franç. t. XVII. — Saint-Pavin (1600 bis 1670) war Abbé von Livry, ein Freund der Frau von Sévigné, an die er viele Gedichte richtete. Seine Gedichte, die übrigens nichts von Freigeisterei verrathen, sind neuerdings von P. Paris (Paris 1861) herausgegeben worden.

Unbestritten zu den Skeptikern gehörte jedoch Cyrano, eine der originellsten Figuren seiner Zeit.

Savinien de Cyrano Bergerac, der aus einem Gascognergeschlecht stammte, wahrscheinlich aber in Paris zur Welt kam, war im Jahr 1620 geboren, und starb bereits mit 35 Jahren, 1655. Der Vater, ein einfacher alter Edelmann, kümmerte sich nicht viel um die Erziehung seines Sohns, sondern übergab ihn noch als Kind einem Landgeistlichen zur weiteren Pflege und Ausbildung. Später schickte er ihn auf das College Beauvais nach Paris, wo er unter der Leitung des Regens der Anstalt, Grangier, bis zu seinem 19. Jahr blieb. Auf der Schule scheint er ein lockeres Leben geführt zu haben; auch sog er dort den Hass gegen jegliche Pedanterie ein, dem er später so oft Ausdruck verlieh. Wir wissen, dass er gleichzeitig mit Molière Schüler Gassendi's war, dessen philosophische Anschauungen er später in seinen Schriften vertrat. Nachdem er die Schule verlassen, trat er in die königliche Garde ein, und erwarb sich in kürzester Zeit den Ruf eines Brausekopfs und tollen Duellisten. Er habe zwar niemals einen persönlichen Streit auszufechten gehabt, heisst es, sondern nur als Secundant in kürzester Zeit über hundert Duelle mit ausgefochten. Aber andre Nachrichten nennen ihn einen der ärgsten Raufbolde*). So lebte er in der Gesellschaft renommirender, streitlustiger Junker in dem Wirbel tollen Soldatenlebens. Trotzdem fand er zeitweilig Musse und Stimmung zu poetischen Arbeiten. „Ich sah ihn eines Tags“, erzählt sein Biograph, „in der Wachstube an einer Elegie arbeiten, wobei er sich so wenig stören liess, als sei er in dem stillsten Studirzimmer“**). Er machte die Feldzüge in Flandern mit, wurde

---

*) Cyrano sagt in seinem Brief Nr. 15 („le duelliste“) (Thl. I, S. 76 der Amsterdamer Ausg. v. J. 1709): „Vraiment vous auriez grand tort de m'appeler le premier des hommes, car je vous proteste qu'il y a plus d'un mois que je suis le second de tout le monde.“ Vergl. damit Menagiana, t. III. p. 240: „Cyrano étoit grand ferailleur, son nez qu'il avoit tout défiguré, lui avoit fait tuer plus de dix personnes, il ne pouvoit souffrir qu'on le regardât, et il falloit aussitôt mettre l'épée à la main.“ Vergl. Parfaict VII. 391.

**) Siehe die Biographie Cyrano's von M. Bret, die der Ausgabe seiner Werke vorgedruckt ist.

bei der Belagerung von Mouson durch einen Schuss verwundet, und erhielt vor Arras einen Stich in den Hals (1640). Nach seiner Heilung gab er die militärische Laufbahn auf, zumal er bei seinem unabhängigen Geist und wenig schmiegsamen Charakter sich nur schwer in die mannigfaltigen Verpflichtungen schickte, die ihm seine Stellung auferlegte. Gönner hatte er ohnehin nicht erworben und seine Aussicht auf Beförderung war deshalb sehr schwach. So widmete er sich seinen Studien und literarischen Arbeiten. Hauptsächlich beschäftigten ihn Philosophie und Physik, wie seine Schriften deutlich beweisen. Diese letzteren machten ihn bald bekannt und erwarben ihm Freunde. Der Marschall Gassion bot ihm eine Stellung in seinem Haus an. Aber Cyrano konnte sich lange nicht entschliessen, seine Unabhängigkeit wieder aufzugeben, und erst in den letzten Jahren trat er in den Dienst des Herzogs von Arpajon, bei dem er sich aber auch nicht besonders wohl fühlte. Ueber das weitere Leben Cyrano's sind uns sehr wenig Nachrichten erhalten. Sein Biograph rühmt die Uneigennützigkeit, auch Enthaltsamkeit und Mässigkeit, die Cyrano bewiesen habe. Aber da dieser offenbar bemüht ist, seines Freundes Schwächen zu verdecken, so muss man seine Darstellung mit einiger Vorsicht aufnehmen. Cyrano starb in Folge eines unglücklichen Zufalls. Eines Abends beim Nachhausegehen erhielt er ein Scheit Holz an den Kopf geworfen, und wurde so schwer verletzt, dass er nach langwierigen Leiden an den Folgen der Wunde starb.

In seinen Schriften zeigte Cyrano ein doppeltes Gesicht. In seinen „Briefen" und seiner Tragödie „La mort d'Agrippine" huldigte er dem Geschmack der Zeit, und freute sich der „Pointen" sowie der bombastischen Rede. In den „komischen Erzählungen", wo er seinem skeptischen und unabhängigen Geist die Freiheit liess, erhob er sich zu origineller Satire. Nur in diesen erkennen wir seine Bedeutung, insofern wir in ihnen einen entschiednen Widerstand gegen die Richtung seiner Zeit ausgesprochen finden. Hätte er nur in der Art seiner „Briefe" geschrieben, so würde er einfach als Nachahmer Balzac's anzusehen sein, und er könnte als Beispiel dienen, wie weit die Lust an den Pointen auch talentvolle Menschen irre führte.

Seine „Briefe“ sind nichts als rhetorische Uebungen. „Gegen den Winter“, „gegen den Frühling“, „gegen den Sommer“, „gegen den Herbst“, „über den Schatten, den die Bäume auf das Wasser werfen“, „gegen einen Feigling“, „gegen einen Undankbaren“, „gegen die Aerzte“ — so lauten die Titel einiger der 47 Briefe, die alle ähnlichen Inhalts sind. Wenn Jemand die Pointe liebte, so war es Cyrano. In einem besonderen Aufsatz singt er ihr Lob, und nennt sie ein liebliches Spiel des Geistes. Um eines witzigen Worts halber dürfe man schon, was schön wäre, hässlich hinstellen; was gut vorgebracht werde, sei auch richtig, und wenn es nur glänze, so brauche man sich um nichts weiter zu kümmern. Genug, die Pointe ist nach Cyrano's Ansicht sich selbst Zweck*). Dem entsprechend wagt er in den „Briefen“ die haarsträubendsten Vergleichungen. Er nennt die Lilie einen „Sauermilchriesen“**), sagt von einer Cypresse, sie sei so spitzig, dass man sich selbst im Geist nicht darauf setzen könne***), und wenn er einen Sturm auf dem Meer beschreiben will, findet er das schöne Bild: „Das Meer bricht sich über uns, und wir brechen uns über ihm“†).

Daneben aber gibt er auch Beweise seines unabhängigen Sinns. In dem Brief „gegen die Zauberer“, der richtiger „gegen den Hexenglauben“ hiesse, erklärt er die Vernunft für seine Königin und einzige Führerin. Die besten Geister hätten geirrt und auch die alten Philosophen hätten oft ihre Lehren den politischen

---

*) Cyrano, „Entretiens pointus“, préface: „La pointe n'est pas d'accord avec la raison, c'est l'agréable jeu de l'esprit, et merveilleux en ce point, qu'il reduit toutes choses sur le pied nécessaire à ses agrémens, sans avoir égard à leur propre substance. S'il faut que pour la pointe l'on fasse d'une belle chose une laide, cette étrange et prompte métamorphose se peut faire sans scrupule, et toujours on a bien fait pourvu qu'on ait bien dit; on ne pèse pas les choses; pourvu qu'elles brillent il n'importe. Oeuvres t. II. p. 332.

**) Brief Nr. 2: „Là le lys, ce colosse entre les fleurs, ce géant de lait caillé etc.“ (Thl. I. S. 6).

***) Brief Nr. 8 (description d'un cyprès): „J'avois envie de vous envoyer la description d'un cyprès, mais je ne l'ai qu'ébauchée, à cause qu'il est si pointu, que l'esprit même ne sauroit s'y asseoir. Sa couleur et sa figure me font souvenir d'un lézard renversé qui pique le ciel en mordant la terre.“ (Thl. I. S. 31.)

†) Brief Nr. 9: „La mer vomit sur nous et nous vomissons sur elle“. (Thl. I. S. 34.)

Verhältnissen gemäss gemodelt. Auch sie hält er darum nicht für untrüglich. Seine Ansicht von den griechischen Weltweisen erlaubt uns aber vielleicht einen richtigen Schluss auf seine eigne Denkart. Denn auch er tritt nicht offen mit seinen Ansichten hervor, und wie sein Lehrmeister Gassendi nimmt er Rücksicht auf die Verhältnisse. Indessen scheut er nicht, dem finstern Aberglauben energisch entgegenzutreten. Nachdem er in einem ersten Brief die Gründe angegeben, die man für den Glauben an Zauberer und Hexen anführen könne, und schon durch seine Darstellung die Schwäche dieser Gründe gezeigt hat, bekämpft er den gefährlichen Wahn in dem folgenden Brief mit allen Waffen, die ihm zu Gebot stehen, in einer einfachen, fast volksthümlichen Sprache. Mit derselben Entschiedenheit erklärt er sich gegen die Frondeurs und für Mazarin, ohne sich um die öffentliche Stimme zu kümmern, oder auf die Wuthausbrüche der Pariser zu achten. Er war ein Aristokrat, der das Volk verachtete. „Es ist das Kennzeichen einer gewöhnlichen Seele, wie der grosse Haufe zu denken. Ich strebe mit aller Kraft dem reissenden Strom zu widerstehen.“ Wenn in den Schmähschriften Mazarin wegen seiner italienischen Herkunft angegriffen wurde, so antwortete Cyrano, dass der Ehrenmann keine Nationalität habe, weder Franzose, noch Deutscher, noch Spanier, sondern ein Weltbürger sei, der sein Vaterland überall finde *). Er behauptete, dass Frankreich noch nie eine so glückliche Zeit gesehen habe, wie unter der Herrschaft der Königin Anna, und dass die Frömmigkeit so hoch stehe, wie die Künste und Kriegswissenschaften. Er, der von der Regierung keine Pension bezog, brauchte nicht zu fürchten, solchen Ausspruch zu thun. Ihm war eben das Demagogenthum in der Seele verhasst; monarchisch gesinnt, erklärte er, schon die Bibel verbiete einen Volksstaat, und nach der Behauptung einiger Rabiner seien die Engel zur

*) Brief Nr. 37 (Thl. I S. 164): „Contre les frondeurs“: ...Mais comme il n'y a rien aussi qui marque davantage une âme vulgaire, que de penser comme le vulgaire, je fais tout mon possible pour résister à la rapidité du torrent et ne me pas laisser emporter à la foule“... „Les premiers coups qu'ont en vain tenté les poëtes du Pont-Neuf contre la réputation de ce grand homme, ont été d'alléguer qu'il étoit Italien. A cela je réponds qu'un honnête homme n'est ni François, ni Allemand, ni Espagnol; il est citoyen du monde et sa patrie est partout“.

Hölle verdammt worden, weil sie die Gründung einer Republik geplant hätten. Darum kämpfte er auch mit besondrer Heftigkeit gegen Scarron, der, die Wohlthaten der Regentin vergessend, auf die Seite der Frondeurs getreten war, und in seinen Spottliedern die gemeinsten Angriffe gegen Mazarin veröffentlichte. Ihm gegenüber erwachte in Cyrano der alte Duellist. Mit dem gelähmten kranken Mann konnte er keinen ernsten Waffengang machen, aber gegen den bissigen Spötter nahm auch er seinen ganzen Spott und seine ganze Grobheit zusammen, und besonders in letzterer konnte er Erstaunliches leisten*).

So zeigte sich Cyrano in vieler Hinsicht originell und trotz seiner Vorliebe für die Pointen nicht in Uebereinstimmung mit dem Geschmack seiner Zeitgenossen. Aber ihm fehlte das Mass, die Ruhe des Urtheils, der sichere Geschmack. So nur erklärt es sich, wie derselbe Mann, der sich kaum erst als selbständiger Denker offenbart hatte, auf einem andern Gebiet ein Sclave der Tradition sein konnte. Er versuchte sich in der Tragödie und der Posse. Im Jahr 1653 erschien von ihm das Trauerspiel „La mort d' Agrippine“, das keinen Schritt von der gewöhnlichen Bahn abwich. Cyrano kannte weder die Kunst der dramatischen Schürzung und Führung, noch hatte er die Gabe der Charakteristik. Sein Stück, das die Witwe des Germanicus, Agrippina, im Bund mit Sejanus gegen die Herrschaft des Tiberius zeigt, ist unwahr und unmöglich. Agrippina wird uns in ihrer blinden Rachgier widerlich, und die niedrige Seele eines Sejan zeigt mit einemmal stoische Kraft und Weisheit. Nirgends eine Spannung, eine Steigerung: Jedermann verstellt sich und sucht die andern zu täuschen, aber die Handlung rückt nicht vor. So wie die Situation im ersten Act ist, ist sie noch im letzten, bis endlich der Blutbefehl des Kaisers die Verschwornen zum Tod schickt. Die Sprache strebt nach Kraft, wird aber oft im höchsten Grad schwülstig; die Pointen häufen sich und der Dichter opfert ihnen jede andre Rücksicht. Ein

---

*) Brief Nr. 27 (Thl. I. S. 115): „Contre Ronscar“ (Scarron). In einem andern Brief, Nr. 21 (Thl. I. S. 91) „Contre Soucidas“, der auch gegen Scarron gerichtet war, sagte er: „Vous tomberez si bas qu'une puce en lêchant la terre ne vous distinguera pas du pavé.“

Beispiel genüge. Livilla, Tiberius' Schwiegertochter, hasst den Kaiser, und sie erklärt ihm, dass sie seinem Sohn nur die Hand gereicht habe, um sich rächen zu können. Denn in ihren Kindern sei sie nun Herrin des kaiserlichen Geschlechts, und könne das Blut des Tiberius nach Belieben vergiessen*). Sejanus, der dem Tod mit Muth entgegengeht, spricht als Stoiker ein paar Verse, die bekannt geworden sind, weil man in ihnen einen neuen Beweis für den skeptischen Geist Cyrano's finden wollte. Vielleicht mit Recht, obwohl selbst der frommste christliche Dichter einem heidnischen Römer solche Sprache in den Mund legen konnte. Sejan sagt:

„War ich denn elend, als ich noch nicht lebte?
Nach meinem Tod wird meine Seele sein,
Was sie vor der Geburt gewesen ist.

— — — — — — — — — — —

So tief ich meinen Blick ins Nichts auch senke
Und in die lange Nacht, ich finde nichts
Als einen Zustand ohne Schmerz, der mich
Nicht schrecken kann, noch meinen Geist verstören.
Bleibt man doch nichts, nach jenem grossen Schritt,
Als eines flücht'gen Bildes flücht'ger Traum**).

Die Posse „Le pédant joué", die erst 1654 im Druck erschien, soll von Cyrano schon während seiner Schulzeit verfasst worden sein, und ist ein Racheact, den Cyrano an seinem Lehrer Grangier verübte. Er entlieh der italienischen Stegreifkomödie die Hauptfiguren seines Stücks, den Pedanten, den Renommisten und

---

*) La mort d'Agrippine V. 3. 31:
Car j'avois dans ma couche à ton fils donné place,
Pour être en mes enfans maîtresse de ta race,
Et pouvoir à mon gré répandre tout son sang,
Lorsqu'il seroit contraint de passer par mon flanc.

**) La mort d'Agrippine, V. 4. 68 ff.:
Etois-je malheureux, lorsque je n'étois pas?
Une heure après ma mort notre âme évanouie,
Sera ce qu'elle étoit une heure avant sa vie.

— — — — — — — — — — — — —

J'ai beau plonger mon âme et mes regards funèbres
Dans ce vaste néant et ces longues ténèbres,
J'y rencontre partout un état sans douleur
Qui n'élève à mon front ni trouble ni terreur,
Car puisque l'on ne reste après ce grand passage
Que le songe léger d'une légère image...

den durchtriebnen Diener. Seine Bosheit bestand jedoch darin, dass er den schmutzigen, sinnlichen, eitlen, von grammatischen Regeln und rhetorischen Phrasen triefenden Dottore der Italiener zum Rector einer Schule umwandelte und ihm den Namen seines früheren Lehrers mit einer unbedeutenden Aenderung (Granger) beilegte. Im Uebrigen begnügte er sich mit der herkömmlichen Weise der Commedia dell' arte, und dachte nicht daran, wirkliche Scenen aus dem Schulleben zu zeichnen. In seiner Anstalt sind gerade Ferien und das Schulhaus ist Zeuge tollen Treibens. Granger selbst, der regens scholae, geht in seinen alten Tagen noch einmal auf Freiersfüssen, und will seines Sohnes Braut für sich gewinnen. Bei seiner Werbung hält er eine akademisch kunstgerechte Rede voll überraschender Metaphern und fürchterlicher Antithesen, und versucht sich, in der Weise des Dottore, in Ausdrücken von haarsträubender Galanterie*). Granger will seinen Sohn nach Venedig schicken, aber dieser weiss mit Hilfe seines Dieners Corbinelli die Pläne des Alten zu vereiteln. Corbinelli meldet dem erschrocknen Granger, sein Sohn habe, von Neugierde getrieben, eine türkische Galeere bestiegen, die auf der Seine bei Paris vor Anker gegangen sei, und die Ungläubigen drohten nun, ihn als Sclaven fortzuführen, wenn man ihnen nicht ein Lösegeld von hundert Ecus zahle. „Was zum Kukuk hatte er auf der Galeere zu suchen!“ ruft Granger ein über das andremal, bequemt sich aber endlich schweren Herzens die verlangte Summe zu zahlen**). Damit wird die Ausführung des Hauptanschlags möglich. Genevote, die Braut des jungen Granger, willigt nun scheinbar in die Ehe mit dem Vater ein. Zur Feier gibt man, der Schulsitte entsprechend, eine dramatische Aufführung, und da kein klassisches Stück vorbereitet ist und die Schü-

*) Le pédant joué III. 2. Granger: „Auriez-vous donc agréable, Mademoiselle, lorsque la nuit au visage de more aura de ses haillons noirs embéguiné le minois souffreteux de notre zénit, que je transporte mon individu aux lares domestiques de votre toit?“ — Oder IV. 4: „Mais si tu veux que l'embryon de mes espérances, devenant le plastron de mes libéralités, fasse métamorphoser ta bouche en un microcosme de richesses.“ — Man vergl. noch V. 10: „Je conduis la ficelle de mes désirs au niveau de votre volonté ... Qui de vous le premier estropiera le silence?“

**) Le pédant joué. II. 4.

ler abwesend sind, improvisirt man ein Lustspiel nach dem Vorschlag Corbinelli's. Darin hat ein junges Paar einen Ehecontract zu unterzeichnen, und man kann sich denken, wem die Rolle der Verlobten zufällt. Da der Gang des Festspiels es erheischt, muss auch Granger, der den Vater des Bräutigams vorstellt, unterzeichnen. Was dieser aber für eitel Komödie hielt, war Ernst. Er hat den wirklichen Ehecontract seines Sohns mit Genevote unterschrieben, und ist somit geprellt.

Cyrano mag viel aus italienischen Possen entlehnt haben, und manchen guten Zug hat er in dem viel gelesenen Roman „Francion“ von Sorel gefunden*). Immerhin bleibt ihm noch genug originaler Humor, wie z. B. in der Rolle des plumpen und doch pfiffigen Bauers Gareau, der den Bauerndialect auf die Bühne brachte, und mit seinen sprichwörtlichen Redensarten und seinen drastischen Ausdrücken sehr ergötzlich ist. Molière hat darum später manche Anleihe bei Cyrano gemacht. So ist z. B. die komische Scene der „Fourberies de Scapin“, in welcher Scapin dem alten Géronte eine ähnliche Türkengeschichte aufbindet, und dieser fünfhundert Ecus zahlt, um seinen Sohn aus der Sclaverei zu lösen, fast wörtlich dem „Pédant joué“ entnommen**). Ebenso entspricht die Intrigue in Molière's „L'amour médecin“ genau der Schlussscene in Cyrano's Posse.

Dass der grosse Lustspieldichter die Arbeit seines Jugendbekannten in solcher Weise benutzte, beweist, dass er dessen komische Kraft würdigte. Dennoch erhob sich Cyrano's Posse nicht über ein gewisses Mass. Ein Fortschritt in dem Verständniss des Lustspiels und seiner eigentlichen Aufgabe ist nicht darin zu ersehen.

Am originellsten erscheint Cyrano in seinen „Histoires comiques“, zwei satirisch-phantastischen Reisebeschreibungen, in

---

*) So erinnert z. B. die zweite Scene des dritten Acts, in welchem Granger die Liebe Genevote's durch seine Rhetorik gewinnen will, deutlich an das vierte Buch des „Francion“. (S. 143 und 147 der Ausgabe von Emile Colombey. Paris, Delahays 1858.) Ueber Sorel und Francion siehe weiter unten. S. 470 ff.

**) Les fourberies de Scapin II. sc. 11. Man vergl. ferner die sechste Scene in Molière's „Jalousie du Barbouillé“ mit den unanständigen Versen Granger's (I. 1.).

welchen er seine Ausflüge in den Mond und in die Sonne beschreibt*). Seine Absicht ist dabei, die menschliche Gesellschaft in verzerrtem Abbild zu zeigen, und die herrschenden Anschauungen durch die Darstellung einer der unsrigen entgegengesetzten Welt zu kritisiren.

In der ersten Schrift behandelt er das Reich im Mond. Er berichtet zunächst, wie es ihm gelungen ist, bis zu dem Mond emporzusteigen. Eines Abends, so erzählt er, kehrte er in Gesellschaft mehrerer Freunde von Clamart, wohin sie einen Ausflug gemacht hatten, nach Paris zurück. Der Vollmond schien hell und das Gespräch fiel von ungefähr auf die Natur dieses Himmelskörpers. Ein Jeder brachte seine Ansicht vor, und Cyrano behauptete, der Mond sei eine Welt gleich der Erde. Darob entstand grosse Heiterkeit unter den Freunden, Cyrano aber hielt trotz allen Spotts an seiner Ansicht fest, und der Gedanke an eine Entdeckungsreise in den Mond beschäftigte ihn von nun an ernstlich. Bald hatte er ein Mittel gefunden, das ihn durch die Lüfte tragen konnte. Als genialer Physiker behängte er nämlich seinen Körper mit einer grossen Anzahl Flaschen, die er zuvor mit Thau gefüllt hatte. So gerüstet, setzte er sich den Strahlen der Sonne aus, und es währte nicht lang, so fühlte er sich in die Lüfte emporgehoben. Senkrecht stieg er während einiger Stunden empor, und als er wieder an den Heimweg dachte, hatte er nur einige Flaschen zu zerschlagen, um alsbald langsam niederzusinken. Zu seinem Erstaunen landete er jedoch nicht in der Gemarkung von Paris, sondern sah sich in einer wildfremden, rauhen und uncultivirten Gegend. Während seines Aufenthalts in den Lüften hatte sich die Erde unter ihm gedreht, und so war er, wie er bald erfuhr, in Neu-Frankreich, in der Nähe von Quebeck, niedergegangen. Damit hatte er den Beweis von der Umdrehung der Erde um ihre Achse erbracht; es handelte sich nur darum, dass die andern Menschen seiner Erzählung Glauben schenkten. Der glückliche Versuch ermuthigt indessen den kühnen Luftschiffer zu grösserem Wagniss. Cyrano berichtet weiter,

---

*) Histoire comique des Etat et empire de la lune. — Histoire comique des Etat et empire du Soleil. Neu herausgegeben sind die beiden Erzählungen von dem „Bibliophile Jacob“.

wie er sich in Quebeck eine neue Flugmaschine erbaut, die ihn diesmal bis zum Mond bringen soll. Ein erster Versuch mit derselben fällt kläglich aus; Cyrano stürzt aus beträchtlicher Höhe zur Erde herab. Zerschlagen an allen Gliedern schleppt er sich mühsam nach Hause, reibt seinen Körper mit Ochsenmark ein, um sich wieder zu stärken, und denkt dann erst an die Rettung seiner Maschine. Diese ist aber bereits von einigen Soldaten gefunden worden. Sachverständige haben sie für eine Kriegsmaschine erklärt, die mit Raketen gespickt durch die Luft fahren und einen wahren Feuerregen auf die Feinde senden werde. Auf dem Marktplatz von Quebeck soll ein Versuch gemacht werden. In dem Augenblick, da man die Raketenbatterien anzünden will, erscheint Cyrano und gebietet Einhalt. Voll Eifers springt er auf die Maschine; aber in demselben Moment beginnen die Raketen ihr Spiel, und inmitten eines sich stets erneuernden Feuerwerks wird der unfreiwillige Reisende mit sammt seiner Maschine in die Luft gerissen. Immer höher und höher steigt er, selbst dann noch, als die Raketen alle verpufft sind und die Maschine unter ihm zurückfällt. Er erkennt die Wirkungen des Mondlichts auf das Mark, mit dem er sich eingerieben hat. Bald fühlt er, dass er nicht mehr steigt, sondern dass er, den Kopf nach unten gerichtet, fällt. Und doch hat er sich nicht überschlagen oder seine Richtung geändert. Er ist nur in den Bereich des Monds gerathen und kommt demselben immer näher. Er wäre verloren, und sein Kopf würde elend auf dem harten Boden des Monds zerschellen, wenn er nicht zufällig in das Laubwerk eines Baums stürzte, und die Gewalt des Falls dadurch abgeschwächt würde.

So ist nun Cyrano wirklich im Mond, dessen Beschaffenheit und dessen Bewohner er genau kennen lernt. Die Natur des Monds gleicht im Grossen der Natur der Erde. Man sieht auch dort Berge, Ströme und Meere, Pflanzen und Thiere. Aber alle Verhältnisse sind dort gewaltiger. Die Vegetation ist reicher, die Bäume ragen gleich Riesen in die Luft und scheinen eher den Boden zu tragen, als von ihm getragen zu werden. Die Bewohner erreichen eine Länge von etwa achtzehn Fuss und ein Alter von drei- bis viertausend Jahren. Sie gehen auf allen Vieren, und es erscheint ihnen würdiger, den Blick auf den Boden zu

richten, dem sie ihr Glück und ihre Genüsse verdanken, als nach dem Beispiel der Menschen zum Himmel aufzublicken, dem sie nichts zu beneiden haben. Diese Mondriesen lieben die Wahrheit und sind frei von Pedanterie, zwei Charakterzüge, die Cyrano besonders schätzt, und bei seinen Mitmenschen so selten findet. Ja es gibt auf dem Mond sogar Philosophen, die sich nur durch Vernunftgründe leiten lassen! Zudem sind die Mondleute trotz ihrer Riesengrösse weniger sinnlich als die Menschen und nähren sich für gewöhnlich nur durch den Geruch. Freilich können sie auch derbere Kost bieten. Cyrano ist Zeuge, wie man einmal Lerchen schiesst, und zwar mit so gut construirten Flinten, dass die Thierchen gleich gerupft und gebraten herabfallen. Auch das Geld ist auf dem gesegneten Mond unbekannt. Man zahlt mit Gedichten, die aber erst Curs haben, wenn sie von einem besondern Gerichtshof für gut erklärt worden sind*). Die starren Logiker erkennen auch keineswegs das Recht der Aeltern über ihre Kinder an. Im Gegentheil; sie behaupten, dass die Kinder ihren Aeltern keinerlei Dank für ihre Existenz schulden, und lehren weiter, dass kräftige, in der Blüte ihres Lebens stehende Personen mehr Gehorsam verdienen, als ältere Leute, deren geistige Kräfte schon abnehmen. Zwei Sprachen gibt es auf dem Mond. Die Adligen reden in unarticulirten Tönen, einer Art Musik. Sie sprechen Lieder ohne Worte, und können also ihre Gedanken ebenso gut auf einer Laute, als mit ihrer Zunge ausdrücken. Das ist ein grosser Vortheil. Denn selbst eine theologische Disputation oder eine Gerichtsverhandlung wird dadurch zum Ohrenschmaus und gleicht einem Concert. Das gemeine Volk hingegen macht sich nur durch verschiedenartige Gliederbewegungen und Verrenkungen verständlich, so dass bei einer lebhaften Unterhaltung der ganze Körper dieser Leute oft in's Zittern geräth.

Der Aufenthalt unter diesen sonderbaren Lunariern scheint indessen für Erdenbewohner nicht sehr angenehm zu sein. Cyrano wird ergriffen, als Wunderthier behandelt und für Geld gezeigt, bis er in den Palast der Königin gelangt, der man schon

---

*) Die Idee ist wiederum „Francion" entlehnt. Siehe daselbst Buch IX. S. 465 (éd. Colombey).

ein ähnliches Thier geschenkt hat. Die Gelehrten streiten eifrig mit einander, um die Species der neugefundenen Bestie zu bestimmen. Sie kommen zunächst zur Ueberzeugung, dass sie eine Art Vogel vor sich haben, da das Thier nur zwei Beine hat. Aber da es ohne Federn ist und nicht einmal fliegen kann, gehört es offenbar zu einer den Vögeln untergeordneten Klasse. So wird der arme Gefangene von den Vertretern der Wissenschaft schliesslich für einen Papagei ohne Federn erklärt. Vergebens sucht er, da er die Sprache des Lands bereits erlernt hat, sich als vernünftiges Wesen zu legitimiren. Vergebens führt er die Aussprüche irdischer Philosophen an, vergebens beruft er sich auf Aristoteles. Die Gelehrten des Monds widerlegen alle Aristotelischen Behauptungen mit zwei Worten, und die hohe Regierung verbietet durch eine strenge Verordnung, bei dem fremden Thier irgendwelche Vernunft vorauszusetzen.

Die Satire Cyrano's ist verständlich. Wenn man von manchen spöttischen Einfällen absieht, findet man in den Ausführungen hauptsächlich eine Verwahrung gegen die Descartes'sche Anschauung von der Natur der Thiere. Cyrano spricht zwar an andrer Stelle von Descartes mit der grössten Verehrung, aber er war doch ein Schüler Gassendi's und denkt, wie dieser, von der Seele der Thiere. Auch nimmt er, gleich diesem, die Ansicht vom leeren Raum an. Cyrano's Schrift beweist auf's Neue, wie sehr Descartes mit seiner Lehre die Zeitgenossen beschäftigte. Der grosse Philosoph hatte sich von der Natur mehr und mehr abgewandt und sah fast verächtlich auf sie herab. Sein Zeitalter stand dabei ganz auf seiner Seite. Cyrano aber protestirte in der Schrift über den Mond gegen diese Anschauungen, welche den Menschen allein der Beachtung werth fanden, und in ihm den Herrn der Schöpfung erblickten. Darum zeigt er ihn so klein in der fremden Umgebung, wo man an seiner Einsicht zweifelt, weil man ihn nicht kennt, — ganz so wie die Menschen in den Thieren nur Maschinen sehen, da sie sie nicht verstehen. Cyrano behauptet, ein einfacher Kohlkopf sei glücklicher und edler als der Mensch. Wir blicken hier etwas tiefer in Cyrano's Philosophie, und finden Ideen angedeutet, die er sonst verbirgt. Die Natur ist nach ihm leidenschaftslos, ohne Hass und ohne Liebe,

und hat den Pflanzen manches Vermögen gegeben, das wir Menschen nur nicht erkennen. Aber wir begreifen ja auch nicht die Natur der höhern Wesen und glauben doch an sie. Unsere Sinne sind für jede tiefere Erkenntniss zu schwach.

Zum Glück findet Cyrano einen Freund auf dem Mond. Der Dämon des Sokrates, der später Cato und Brutus und jüngst noch Gassendi beseelte, sich aber dann auf den Mond zurückgezogen hat, verhilft ihm schliesslich zur Freiheit und Anerkennung und bringt ihn sogar wieder zur Erde zurück. Er setzt ihn in der Nähe von Rom ab, wo ihn die Hunde wie wüthend anbellen, da er noch den Mondduft bewahrt. Erst nachdem er sich tüchtig ausgelüftet hat, kann er wie andre Menschen seiner Wege ziehen.

In der zweiten Schrift „Histoire comique de l'Etat et empire du soleil" erzählt Cyrano, anknüpfend an seinen Bericht über die Reise in den Mond, wie er nach Toulouse heimkehrt und dort in den Verdacht der Hexerei geräth. Er wird eingekerkert, weiss sich aber, als moderner Dädalus, eine neue sinnreiche Maschine zu erbauen, die ihn gerades Wegs zur Sonne bringt. Nach einer Reise von etwa vier Monaten landet er auf einem der vielen Himmelskörperchen, die um die Sonne kreisen, und die wir gewöhnlich als Nebelflecken bezeichnen. Er wird dort von einem kleinen nackten Menschen angeredet, und obwohl er dessen Sprache nie gehört hat, versteht er sie doch. Denn derselbe spricht die Sprache der Wahrheit und Natur. Wie es in der Wissenschaft nur eine Wahrheit gibt, so gibt es auch nur eine vollkommne Sprache, die alle Begriffe und alle Gefühle klar und Jedem verständlich ausspricht. Das ist die Sprache der Natur oder der Instinct. Wer diese Sprache versteht, kann sich selbst mit den Thieren unterreden. Cyrano lässt sich erzählen, dass die Menschen dieses Himmelskörpers aus dem Boden hervorwachsen, und hat sogar das Glück, der Geburt eines solchen Erdgebornen beiwohnen zu können. Dann aber setzt er seine Reise fort. Die Maschine, in der er fliegt, wird einzig durch seinen glühenden festen Willen in Bewegung gesetzt, und so gelangt er endlich nach zweiundzwanzig Monaten zu der „weiten Ebene des Lichts". Jede Schwere schwindet hier; Cyrano fühlt sein ganzes Wesen sich verändern und bemerkt, dass er durchsichtig wird. Nach

seinen Mittheilungen ist die Sonne ein lebendes Wesen. Was alles auf den Planeten stirbt, gibt seinen Geist an die Sonne ab, mit deren Genius er sich verbindet. Nur die höchsten Geister bewahren ihre individuelle Kraft und ihr eignes Leben. Auf dem ungeheuern Sonnenball gibt es aber eine Menge von staatlichen Gebilden, Monarchien und Republiken: da ist der Staat der Vierfüssler, der Vögel, der Pflanzen, der Steine. Auch die Philosophen, die vornehmsten Bewohner der Sonne, haben ihr eignes Reich, nicht minder die Gerechten, die Friedlichen, die Liebenden. Nachdem Cyrano die Bekanntschaft einer Geisterschaar gemacht hat, deren Einbildungskraft so stark ist, dass sie jeden Gedanken alsbald zur Wirklichkeit werden lässt, geräth er zu seinem Unglück in das Land der Vögel. An der Spitze derselben steht zwar ein König, aber es ist nicht, wie man erwartet, der Adler, dem diese Würde zugefallen ist. Vielmehr wählen die Vögel alle sechs Monate einen neuen König aus der Zahl der sanftmüthigen Thiere. Denn er soll nicht hassen und keinen Hass erregen. Er soll vor allem den Krieg, die Quelle aller Uebel, vermeiden. Jede Woche werden die Vögel zur Volksversammlung berufen, und sobald nur drei Vögel Klage über den König führen, wird derselbe abgesetzt.

Zur Zeit ist gerade die Taube mit der königlichen Würde bekleidet. Aber trotz aller Friedensliebe bereiten die Vögel dem Ankömmling einen sehr übeln Empfang. Denn die Menschen sind ihnen in den Tod verhasst. Cyrano wird verhaftet und vor Gericht gestellt. Wie demüthigend ist es doch für den stolzen Menschen, zu hören, dass die Thiere durchgehends voll Verachtung für ihn sind. Auch die Vögel spotten des armseligen Geschöpfs, das nackt und elend zur Welt kommt, sich nicht selbst zu helfen weiss und doch den Anspruch erhebt, über die Thierwelt zu herrschen. Der Mensch ist ohne Verstand, sagen sie, denn er unterscheidet nicht einmal Zucker von Arsenik, Schirling von Petersilie, und behauptet trotz alledem, dass er, nur auf die Sinne gestützt, die Wahrheit finden könne.

Um sich zu retten, erklärt Cyrano vor Gericht, er sei kein Mensch, er sei ein Affe. Die Wahrheit dieser Behauptung zu untersuchen, wird er einigen grundgelehrten Vögeln überantwortet,

die ihn in ein Wäldchen führen und dort alle möglichen Sprünge machen, Purzelbäume schlagen und Grimassen schneiden. Andern Tags erklären sie dem Gerichtshof mit Bestimmtheit, dass der Angeklagte kein Affe sei, denn er habe ihre Bewegungen niemals nachzuahmen versucht. Es folgt dann eine lange gründliche Verhandlung, bei welcher der öffentliche Ankläger in einer meisterhaften Rede den Beweis für das Menschenthum des Fremden darauf begründet, dass derselbe in frecher Weise lügt, wie ein Narr lacht, wie ein Thor weint, seine Nase putzt und was derlei Gründe mehr sind. Cyrano wird schliesslich für schuldig erkannt, ein Mensch zu sein, und zum Tod verurtheilt. Rechtzeitig aber erzählt ein Papagei der Herrscherin, wie er einst durch des Verurtheilten Güte aus harter Gefangenschaft befreit worden sei, und so wird Cyrano begnadigt. Er beeilt sich natürlich, das ungastliche Reich zu verlassen, kommt zunächst in einen Wald, dessen Bäume mit einander Zwiesprache halten, und hört ausführlichen Bericht über das Reich der Liebenden. Dasselbe ist häufigen Ueberschwemmungen ausgesetzt, da seine Bewohner Meere von Thränen vergiessen. Wer sich dort eines Vergehens schuldig macht, berichtet Cyrano mit bissigem Spott gegen so viele zeitgenössische Dichter und Erzähler, wird in das Reich der Wahrheit verbannt, und es wird ihm bei Todesstrafe verboten, jemals wieder eine Hyperbel zu gebrauchen. Cyrano nähert sich zuletzt dem Land der Weisen. Unterwegs sieht er einen Philosophen am Weg liegen, der mit dem Tod ringt. Der Arme hat sein Gehirn so mit Bildern vollgestopft, dass es endlich geplatzt ist. Denn auch auf der Sonne ist der Tod zu finden, der ja nichts ist als ein Durchgang zu höherer Vollkommenheit. An der Gränze kommt ihnen der göttliche Descartes entgegen. Aber Cyrano's Schilderung bricht hier ab, und überlässt es der Phantasie des Lesers, sich das Leben der Philosophen auf der Sonne und die Heimkehr Cyrano's nach der Erde auszumalen.

Bei der Beurtheilung Cyrano's muss man in Anschlag bringen, dass er einer der ersten Vorläufer der späteren Aufklärungsphilosophie war. Gassendi war zwar der Lehrer und Cyrano nur der Jünger. Aber der lebhafte stürmische Geist des letzteren musste ihn weiterführen, musste ihn in Conflicte mit seiner Zeit bringen,

die er nicht völlig lösen konnte. Als er in jungen Jahren starb, war er noch unfertig, mit sich selbst im Unklaren. Das prägt sich in allen seinen Werken aus. Wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, so hätte er sich vielleicht auch, gleich seinem Studiengenossen Molière, nach sturmvollen trüben Jahren abgeklärt und die Harmonie in seinem Wesen und seinen Schriften gefunden. Aber ein feindliches Geschick raffte ihn dahin. Wie später Vauvenargues, der ebenfalls früh in's Grab sank, hätte auch er rufen können: „Wenn das Leben kein Ende nähme, wer verzweifelte an seinem Glück. Der Tod macht das Unglück vollständig.“ Eine grosse Geistesbewegung, wie die des achtzehnten Jahrhunderts es war, kündigt sich lange vorher in einzelnen Erscheinungen an. Diese Vorläufer haben eine schwere Aufgabe und schlimmen Stand. Im Zwiespalt mit ihrer Zeit und doch ihres Ziels unbewusst, treiben sie unsicher hin und her, scharmützeln hier und da, ohne recht zu wissen, um was es sich in dem bevorstehenden Kampf handeln wird. Sie entfalten dabei oft bedeutsame geistige Kraft, und scheinen doch immer nur mittelmässig. Ihre Streiche fallen nicht selten falsch oder durchschneiden nur die Luft, und so erscheinen diese Plänkler mehr als eine Seltsamkeit, denn als wirklich beachtenswerthe Streiter.

Cyrano Bergerac ist voll Geist, des Aufschwungs fähig; sein Witz ist schneidig, seine Ideen frei. Aber ihm mangelt der Geschmack, die Mässigung an der rechten Stelle. In seinem Kampf macht er manchmal den Eindruck, als gehöre er zu der Klasse der windigen „Capitane“, und doch hat er das Herz an der rechten Stelle, und es ist ihm Ernst um seine Sache. Als Satiriker ist er am merkwürdigsten, und der Hohn, mit dem er die Menschen behandelt, erhebt sich an manchen Stellen zu wirklicher Kraft. Zu seinem Vogelreich mag er durch die „Vögel“ des Aristophanes angeregt worden sein, wenn auch ein Abgrund zwischen seiner Erzählung und der genialen Dichtung des Atheners liegt. Eher noch kann man seine komischen Erzählungen mit Francis Bacon's „Neuer Atlantis“ vergleichen. Auch in ihnen ist Cyrano nur als Vorläufer zu betrachten. Er gab die Anregung für die späteren allegorisch-satirischen Reisebeschreibungen, unter welchen Vol-

taire's „Micromégas" hervorragt, und Swift's „Gulliver" als unübertroffenes Werk allen voransteht*).

Neben dem Wiederaufleben der skeptischen Philosophie, das wir in den Werken Cyrano's und in andern Kreisen beobachten können, zeigten sich auch auf ausschliesslich literarischem und gesellschaftlichem Feld Anzeichen einer beginnenden Opposition, und zwar ging dieselbe aus der aristokratischen Welt hervor; ja wir finden, dass sie zum Theil von Richelieu selbst veranlasst wurde. Der Cardinal war für die Beobachtung der festen Regeln in der Dichtkunst, besonders im Drama, sehr eingenommen, und sah mit Unlust, dass noch mancher Dichter sich sträubte, deren Herrschaft anzuerkennen. Aber gleichzeitig war er doch ein Feind der Uebertreibung und Ziererei, die sich allenthalben zu regen begann, und er verfiel auf den Gedanken, diese verschiednen, ihm widerstrebenden Erscheinungen mit deren eignen Waffen zu bekämpfen, und sie durch den Spott zu besiegen.

Dass dieser Kampf nicht gewaltig werden konnte, ist klar. Ein Mann von den beschränkten literarischen Ansichten Richelieus war nicht geeignet, eine Partei, zu der er doch selbst gehörte, durch satirische Angriffe zu reformiren.

Sein getreuer Desmarets, der ihm sonst schon in seinem dramaturgischen Dilettantismus beigestanden hatte, musste auch diesmal helfen, und er bekam den Auftrag, in einem satirischen Lustspiel die verschiednen, dem Cardinal widerwärtigen Richtungen anzugreifen. So entstanden im Jahr 1640 die „Visionnaires". Das fünfactige Stück sollte die Schwächen und Extravaganzen der Gesellschaft zeichnen. Die Idee war an und für sich gewiss gut, allein weder Desmarets noch Richelieu besassen genug satirische Kraft. Der Satiriker muss entweder von glühendem Hass gegen den zu bekämpfenden Feind beseelt sein, oder er muss so freien Sinn haben, dass er sich über alle streitenden Parteien hinaus setzt, überlegnen Geists von hoher

---

*) Ueber Cyrano vergl. noch Victor Fournel, „La littérature indépendante et les écrivains oubliés au XVII siècle." 2me éd. Paris, Didier & Cie. 1862. S. 50 ff.

Warte herab sie beurtheilt und ihre Fehler wie spielend geisselt. Keine dieser Vorbedingungen fand sich bei den zwei Männern. Welch dankbaren Stoff hätte ein echter Satiriker in jener Zeit des Uebergangs gefunden! Er hätte nur ins volle Leben zu greifen brauchen, wo auf dem politischen Gebiet der Widerspruch zwischen den Bestrebungen des Adels und seiner geringen Einsicht eben so auffiel, wie die Mischung von Rohheit und Affectation, die sich in der vornehmen Gesellschaft zeigte. Mit welchem Hohn hätte ein scharfblickender Kritiker die hohle Lyrik der Zeit, die Uebertreibung und Unwahrheit der Romane und Dramen behandeln können! Desmarets wusste nur wenige dieser Züge zu benutzen. Er führte in seinem Lustspiel eine Reihe von Zerrbildern vor, von welchen einige für seine Zeit schon veraltet waren. So glaubte er nicht ohne Renommisten („Artabaze") auskommen zu können; so führte er einen überspannten Dichter Amidor ein, der eher eine Carricatur von Ronsard und den Dichtern der Plejade ist, als dass er die Schwächen der modernen Dichter zur Darstellung brächte*). Nicht übel ist dagegen die Figur des einen Liebhabers, Filidan, der ein gar entzündliches Gemüth hat, für jede Dame die ihm begegnet, in Liebe erglüht, nach allen Regeln des Romans schwärmt und gleich bereit ist, vor Liebe zu sterben. Der Dichter Amidor beschreibt ihm eine himmlische Erscheinung, die er gehabt habe, eine Göttin „mit Korallenaugen, einem Azurmund, braungoldnem Teint und Silberhaaren, mit Zähnen schwarz wie Ebenholz und mit erloschnem Blick, von kleinem Wuchs und mit grossem Fuss" — und Filidan liebt dieselbe alsbald mit allem Feuer seiner Seele, ja am Schluss eines Monologs, sinkt er bereits halb todt vor Sehnsucht zusammen**).

---

*) Nur selten sind Amidor's Worte auch auf die Zeitgenossen des Desmarets anwendbar. So z. B. I. 3. 4, wo er sich anschickt, ein Bacchusfest zu beschreiben.

— — — par un vers héroique
Plein de mots ampoulés, d'épithètes puissans.

Aber solche Ausfälle lassen sich auf die schlechten Dichter jeder Zeit anwenden, und verlieren somit die persönliche Beziehung.

**) Les Visionnaires, I. 4. 17 ff. und I. 5.

Neben diesen zwei komischen Personen begegnen wir einem Vater, der seine drei Töchter verheiraten möchte. Jedes dieser Fräulein hat eine besondere Manie; die eine hält sich für wunderbar schön, und ist überzeugt, die gesammte Männerwelt sei unglücklich aus Liebe zu ihr; die zweite verachtet alle Männer ihrer Zeit und liebt nur Alexander den Grossen; die dritte endlich schwärmt nur für das Theater. Lebensvoll ist aber keines der drei Mädchen gezeichnet. Sestiane, die Freundin des Theaters, lässt sich in eine längere Unterhaltung mit dem Dichter ein, der ein Feind der dramatischen Regeln ist und auch Sestiane von der Nutzlosigkeit derselben überzeugt*). Zum Dank dafür gibt ihm diese den Stoff zu einer Tragikomödie. Ein Kind wird ausgesetzt, von einer Tigerin genährt, später gefunden und an einem Königshof erzogen. Das Stück beginnt mit der Kindheit des Helden, schildert dann die Thaten und die Liebe des zum Manne Herangereiften und schliesst mit der Darstellung der Schicksale seiner Kinder.

Diese verschiednen Personen sind in eine sehr lose Composition verflochten. Auf der Jagd nach Schwiegersöhnen findet der Vater der genannten drei Damen den Bramarbas, den Dichter, Filidan und einen vierten Menschen, der ganz in seiner Traumwelt lebt. Jedem dieser vier Männer verspricht er eine seiner Töchter und entdeckt zu spät, dass er mehr versprochen hat, als er halten kann. Aber die Verlegenheit ist schnell beseitigt, denn die Töchter weigern sich überhaupt zu heiraten. Wie wenig Desmarets daran dachte, der aristokratischen Richtung seiner Zeit ernstlich entgegenzutreten, wie es ihm und seinem Herrn vielmehr nur darum zu thun war, kleine Schwächen zu verspotten und eine literarische Rancune zu befriedigen, beweisen die Verse, mit welchen er sein Vorwort schliesst. Wie Horaz sein „Odi profanum vulgus“ gesagt hatte, so erklärt auch Desmarets, dass er nicht für das dumme Volk schreibe, dem er gar nicht gefallen wolle, sondern dass er nur für die aus-

---

*) Ibid. II. 4. 50:
Pourquoi s'assujettir aux grotesques chimères
De ces emmailletés dans leurs règles austères?

erwählten, und »edlen« Menschen dichte*). In der That, Desmarets hatte selbst zuviel in seinen dramatischen Werken gefehlt, und sollte später in seinem Epos »Clovis« noch zu viel fehlen, als dass er berufen gewesen wäre, ein literarisches Richteramt auszuüben**).

Fast um dieselbe Zeit wie die »Visionnaires« entstand Saint-Evremond's Lustspiel »Les Académiciens«, welches eine wirklich literarische Satire, einen Angriff gegen bekannte Schriftsteller enthielt. Ja es liess diese letzteren, die es bei ihrem wahren Namen nannte, persönlich auftreten.

Charles de Saint-Denis, seigneur de Saint-Evremond stammte aus einem altadligen Geschlecht der Normandie, und war wahrscheinlich 1613, vielleicht auch erst ein oder zwei Jahre später geboren. Schon mit sechzehn Jahren trat er in die Armee und nahm an den grossen Feldzügen in Deutschland Theil, wohnte den Schlachten von Freiburg und Nördlingen bei, und trug eine schwere Wunde am Beine davon, die ihn Monate lang an das Krankenlager fesselte. Obwohl er sich durch seinen Muth ausgezeichnet hatte, verlor er doch die Gunst seines Generals, des Prinzen Condé, über welchen er sich spöttische Bemerkungen erlaubte. Diese satirische Laune bildete einen Hauptzug seines Charakters und sollte auf sein ganzes Leben bestimmend wirken. So oft es ihm möglich war, kehrte er aus dem Lager nach Paris zurück, wo er sich in der Gesellschaft beliebt ge-

---

*) Siehe d. „Argument" zu den Visionnaires:
„Ce n'est pour toi que j'écris,
Indocte et stupide vulgaire.
J'écris pour les nobles esprits,
Je serois marry de te plaire.

**) Richelieu liebte überhaupt diese Gattung der satirischen Allegorie. Man vergleiche sein Manifest „Europe", eine Art politischer Komödie, in der er durch Desmarets Spanien angreifen liess. In diesem Stück treten auf: Francion, Ibère und Austrasie. Die beiden erstern bewerben sich um die Gunst der Dame Europe. Ibère macht sich jedoch durch sein herrisches stolzes Wesen verhasst, während Francion durch seine Liebenswürdigkeit Europe für sich gewinnt. Die beiden Ritter suchen auch die Freundschaft der Dame Austrasie zu gewinnen, wobei ebenfalls Francion glücklich ist. Austrasie schenkt ihm zum Beweis ihrer Neigung drei Bandschleifen, welche die drei festen Städte Clermont, Stenai und Jametz bedeuten u. s. w.

macht hatte. Ein Freund leichten Lebensgenusses, ein »Libertin« und Freund der Ninon, hielt er sich doch immer innerhalb gewisser Grenzen. In einem Brief an den Grafen d'Olonne über den Lebensgenuss sagt er: »Sie fragen mich, was ich auf dem Land treibe? Ich unterhalte mich mit allen möglichen Leuten, denke über alle möglichen Fragen nach, grüble über keine. Die Wahrheiten, welche ich suche, bedürfen keiner Vertiefung; überhaupt will ich mich über keinen Punkt allzulang und allzuernsthaft mit mir selbst befassen«*)... Im Verlauf seines Briefs empfiehlt er dann das Masshalten, das schon Epikur gelehrt, die »angenehme Indolenz« jenes Philosophen, welche nicht als schmerz- und freudloser Zustand, sondern als die feine Empfindung einer reinen Freude aufzufassen sei, und die auf der Reinheit des Gewissens und dem Frieden des Geistes beruhe. Ohne grosses Wissen, aber mit scharfem Geist und feinem Geschmack begabt, zeichnete sich Saint-Evremond bald in den literarischen und schöngeistigen Kreisen aus. Aber die hohle Schönthuerei der Lyriker, die pedantische und unpoetische Manier vieler »Grössen« reizte ihn, und bald nach Desmaret's »Visionnaires« circulirte in Abschriften sein schon oben erwähntes Stück »Les Académiciens« **). Er verspottete darin die einige Jahre zuvor gegründete Akademie. Godeau, Colletet, Chapelain, Boisrobert, Desmarets und andere Leuchten der Literatur werden redend eingeführt, und erweisen sich als kleinliche zänkische Leute, die im Bewusstsein ihrer Würde und vom Weihrauch, den sie sich gegenseitig streuen, betäubt, jedes Verständniss für die wirklichen Verhältnisse des Lebens verloren haben. In lächerlich pedantischer Weise sitzen sie über einzelne Wörter der französischen Sprache zu Gericht, und wollen sie als veraltet oder misstönend verbannen. Die Satire ist um so gerechtfertigter, als solche Vorschläge wirklich gemacht wurden, und die

---

*) Sur les plaisirs. Lettre au comte d'Olonne, Bd. I. S. 144 der Amsterdamer Ausg. 1706.

**) Es entstand um das Jahr 1643 und trug Anfangs den Titel: „La comédie des Académistes, pour la réformation de la langue françoise". Gedruckt wurde es zuerst 1650 ohne Vorwissen des Verfassers und mit vielen Fehlern und Entstellungen. 1680 gab Saint-Evremond eine neue, vielfach umgeänderte Ausgabe heraus. S. Oeuvres Bd. I. S. 3.

übertriebnen Puristen Wörter wie car, néansmoins, or u. a. m. nicht mehr dulden wollten. Doch die Wortklauberei und Pedanterie ist an sich selbst so armselig, dass sie auch der Satire nur wenig Gelegenheit bietet, ihre Kraft zu zeigen. Dass sie in jener Zeit oft unerträglich auf den freieren Geistern lastete, zeigt das Beispiel Cyrano's, Saint-Evremond's und bald auch Molière's. Aber eine Satire hat keinen Anspruch auf grössere Beachtung, wenn sie dem Leser keinen weiteren Horizont bietet, als Saint-Evremond in diesem Lustspiel gethan. Ein späteres Seitenstück zu den »Académiciens« war desselben Verfassers »Comédie des opéras«, in welcher er die neu aus Italien herübergebrachte und alsbald sehr beliebte Manier der »gesungenen Dramen« verspottet. Doch ist er darin ganz harmlos. Zu satirischer Kraft erhebt er sich dagegen in dem »Gespräch des Marschalls d'Hoquincourt mit dem Pater Canaye« *). Sainte-Beuve setzt diese kleine Erzählung den »Lettres à un provincial« Pascal's zur Seite. Doch um wirklich mit Pascal wetteifern zu können, fehlte Saint Evremond zunächst der Ernst des Satirikers. Er war ohne Begeisterung, selbst ohne Wärme. Ein Mann, der die Welt nur als ein Schauspiel ansieht, und sich nie aus seiner »angenehmen Indolenz« reissen lässt, kann nicht zum wirklichen Satiriker werden.

Saint-Evremond ist als ein Vorläufer Boileau's anzusehen. Wir finden in ihm schon etwas von dem Charakter und der Weise der modernen Kritik. Doch zeigte er sich als Kritiker erst in späteren Jahren, so dass wir seine Thätigkeit auf diesem Gebiet erst in einem folgenden Band besprechen werden.

Sein Leben wurde plötzlich in eine andre Bahn gelenkt, und der glänzende geistvolle Mann in die Verbannung getrieben. Im Jahr 1659 gelang es Mazarin, in dem Pyrenäischen Frieden die langjährige Rivalität zwischen Frankreich und Spanien zu beenden, und zugleich für sein Land beträchtliche Erwerbungen zu sichern. Roussillon im Süden, Artois und eine Reihe fester Punkte an der flandrischen Grenze und in Lothringen

---

*) Oeuvres Bd. II. S. 33. Ausführliches darüber siehe Abschnitt II. dieses Bands S. 43.

rundeten das Gebiet des französischen Reichs ab. Man sollte denken, dass der endliche Friedensschluss von allen Seiten mit Jubel begrüsst worden wäre. Allein es gab eine Partei, die nur im Krieg ihre Geschäfte machen konnte, oder die aus Abneigung gegen den Minister dessen Politik verdammte. Saint-Evremond, der seit 1652 Maréchal de camp war und sich bei einer Sendung in die Guyenne fünfzigtausend Livres erworben hatte, gehörte zu der Partei der Gegner, und schrieb über das Friedenswerk aus Saint-Jean de Luz an seinen Freund, den Marquis de Créqui, einen Brief voll spöttischer Ausfälle gegen den Minister. Er stellte darin Mazarin als den Ueberlisteten hin, die Franzosen seien um die Früchte ihrer Siege geprellt. Saint-Evremond glaubte dem Kardinal einen furchtbaren Vorwurf zu machen, wenn er in seinem Brief sagte, derselbe halte jeden Frieden für günstig, und es sei ihm nur um die Ersparniss der Kriegskosten zu thun. Dass Frankreich unter dem Druck der Kriegslasten zusammenzubrechen drohte, kümmerte den Pamphletisten nicht. Er gab zu verstehen, dass Mazarin die Millionen nur ersparen wolle, um sie selbst zu behalten. Die Maxime Seiner Eminenz sei, der Minister gehöre nicht dem Staat, sondern der Staat dem Minister*). In dieser beissenden, aber gerade hier nicht gerechtfertigten Weise ging es fort, gewiss zur lebhaften Freude seines Freunds und dessen ganzen Kreises.

Als jedoch 1661 Foucquet, der mächtige Finanzminister, stürzte, und seine und seiner Freunde Papiere mit Beschlag belegt wurden, kam der unglückliche Brief in die Hände des Königs, und Saint-Evremond hielt es für gerathen, nach England zu fliehen. Dort sah er sich sehr freundlich aufgenommen, und blieb daselbst, mit Ausnahme einiger Jahre, die er in Holland lebte, bis zu seinem Tod. Eine Nichte Mazarin's, die schöne Hortense Mancini, die mit dem Herzog von Mazarin verheiratet war, aber nach mancherlei unliebsamen Vorfällen sich auch nach London flüchtete, sah ihn als treuen Freund in dem glänzenden Kreis, den sie um sich versammelte. Bei Hof gern gesehen, mit

*) Der Brief ist datirt: November 1659. S. Oeuvres II. S. 169.

den besten englischen Schriftstellern und Dichtern befreundet, führte Saint-Evremond ein behagliches Leben. Von den Ufern der Themse aus verfolgte er die Entwicklung der vaterländischen Literatur mit reger Aufmerksamkeit, und sein Urtheil galt viel in Frankreich. Bezeichnend ist es freilich, dass er sich in den langen Jahren seines Aufenthalts in England weder um dessen Sprache, noch dessen Literatur kümmerte. Schon damals war die französische Sprache in England genugsam verbreitet, so dass er überall verstanden wurde, und mehr verlangte er nicht. Seine Kritiken flogen über den Kanal, und verfehlten selten ihren Eindruck, da sie kurz, klar und scharf gedacht waren. Erst im Jahr 1688 wurde ihm die Erlaubniss zur Heimkehr gewährt. Diese lange Dauer der Verbannung hat manche Historiker, unter ihnen schon Voltaire, auf den Gedanken gebracht, dass noch ein geheimer Grund vorgelegen habe, welcher Ludwig XIV. oder Colbert so unerbittlich gegen den Verbannten gestimmt habe. Im Jahr 1688 aber fühlte sich Saint-Evremond zu alt, um noch einmal überzusiedeln. Paris war ihm fremd geworden, und in London hatte er sich eingelebt. So lehnte er dankend ab. Er starb in hohem Alter 1703, und fand seine letzte Ruhestätte in dem Pantheon der Engländer, der Westminster-Abtei*).

Ebenfalls in bewusstem Gegensatz gegen den Geist, der in der Literatur und der Gesellschaft herrschte, erhob sich der komische Roman. Dieser bekämpfte hauptsächlich die süssliche Manier der Schäferromane, und wollte den schwärmerisch ritterlichen Sinn, die Ideale der damaligen vornehmen Gesellschaft, als unwahr nicht gelten lassen. Gegenüber den Schäfern d'Urfé's, Racan's und Théophile's, und nicht minder den salbungsvollen Phrasen Balzac's gegenüber, schlug der komische Roman, dessen hauptsächlichste Vertreter Sorel, Scarron und später Furetière waren, die realistische Richtung ein. Er verfiel dabei in das andre Extrem,

---

*) Vergl. Sainte-Beuve, Nouveaux lundis. t. XIII. S. 425 ff. und die beiden von der Akademie gekrönten Abhandlungen über Saint-Evremond von Gilbert und von Gidel. Eine Auswahl der Werke erschien 1856 bei Techener in Paris: Oeuvres mêlées de Saint-Evremond, revues, annotées et précédées d'une histoire de la vie et des ouvrages de l'auteur par M. Charles Giraud. 3 Bd. Siehe auch Fournel, La littérature indépendante. S. 330 ff.

und schilderte die Welt, wenn auch nicht immer gerade von der Nachtseite, so doch jedes idealen Gedankens beraubt. Der Mensch erscheint in ihm zumeist als ein sinnlich-lüsternes, abenteuerliches, gemeines Geschöpf. Der realistische Roman glaubt nicht an die Schönheit der Seele, die Hoheit der Gesinnung. Er spottet derer, die von solchen Dingen träumen. Die Verfasser dieser Romane sind mit den holländischen Malern zu vergleichen, die ihre Kunst auch nicht in der Schönheit der Auffassung und Darstellung finden. Doch darf man in den Romanen des siebzehnten Jahrhunderts nicht den Realismus der heutigen Zeit suchen. Jene versuchten es noch nicht, ein getreues Abbild des wahrhaften Lebens zu geben. Sie waren noch zum grössten Theil Abenteuerromane, und wenn man dieselben auch als „romans de moeurs" bezeichnet, so muss man darunter nicht das verstehen, was wir heute „Sittenroman" nennen*). Der damalige realistische Roman dringt nicht in das Innere der Familie, gibt uns kein Bild des Lebens auf den Schlössern des Adels oder in dem Haus des Bürgers. Dass eine solche Darstellung, von jedem romantischen Firniss abgesehen, anziehen könne, davon hatte man noch keine Ahnung. Der komische Roman behandelt dieselbe Welt, wie der vornehme Roman; er hat Liebesgeschichten, heitere und trübe Abenteuer in bunter Abwechslung wie jener. Beide unterscheiden sich nur durch ihre Auffassung und durch die Farbe, die sie ihren Bildern geben.

Der erste, der mit Erfolg in der Gattung des komischen Romans auftrat, war Charles Sorel de Souvigny. Er war um's Jahr 1597 zu Paris geboren und erreichte ein hohes Alter, denn er starb erst 1674. Sorel gehörte zu einer bürgerlichen Familie und zeigte das Janusgesicht, das seine Collegen aus dem Bürgerstand so oft und mit so viel Glück zu tragen verstanden. Er arbeitete ernsthaft und fleissig, war ein Gelehrter, Historiograph von Frankreich und hat als solcher eine Reihe von Büchern geschrieben, die heute Niemand mehr liest. Neben dem Gelehrten

*) Man sagte von einem Roman, dass seine „moeurs" entweder heroisch oder burlesk wären, und verstand also unter dem Wort moeurs kaum etwas anders als Abenteuer. Siehe Eug. Maron: „Le roman de moeurs au XVII. siècle" in der Revue Indépendante 1848, Februarheft.

aber lebte in ihm noch ein satirischer, dem Scherz geneigter Mann. Dessen Schriften hatten ein ganz anderes Gepräge und fanden einen ausserordentlichen Leserkreis. Hatte nicht ebenso Passerat, der gelehrte Professor der Beredtsamkeit zur Zeit der Ligue, Trink- und Liebeslieder, satirische und frivole Gedichte gefertigt? In dem Kreis der Schriftsteller seiner Zeit zeichnete sich Sorel durch seinen Unabhängigkeitssinn aus. Er verschrieb sich keinem hohen Herrn zu Dienst, zierte seine Werke mit keinerlei Dedication, scheute sich auch nicht, offen seine Meinung über die Werke seiner Zeitgenossen zu sagen und die Geschmacksrichtung der ganzen Epoche zu verspotten. Freilich wusste er seine Kritik in eine Form zu kleiden, die der besten Aufnahme sicher war, in die Form einer Erzählung; und diese schmückte er mit so viel satirischen, oft obscönen Geschichten aus, dass er selbst in Kreisen, die sich um seine literarischen Ideen nicht kümmerten, zahlreiche Leser finden musste. Ist doch eine halbwegs gute Satire bei allen, die nicht von ihr getroffen werden, williger Aufnahme sicher.

Wie „Don Quixote“ sich gegen die Ritterromane erhoben hatte, so suchte Sorel in seinem komischen Roman „Francion“ die Schäferromane und die romantischen Ideen der vornehmen Welt zu verspotten. Freilich fehlte ihm das Genie des spanischen Dichters, und sein „Francion“ ragt nicht von weitem an die unsterbliche Erzählung des Cervantes heran. Aber immerhin erregt er unser Interesse als ein Beweis der starken Gegenströmung, die sich fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der „Asträa“ bildete. Der zweite Band des d'Urfé'schen Romans erschien im Jahr 1622, und in demselben Jahr wurde auch „Francion“ veröffentlicht. Nach dem Vorbild der in Spanien damals beliebten Abenteuerromane erzählt Sorel in „Francion“ die Geschichte eines jungen Adligen. Der ganze Roman dreht sich nur um den einen Mann; Abenteuer reiht sich an Abenteuer, und der Gang der schon an sich bunten Geschichte wird noch durch eine Reihe von Novelletten unterbrochen. Francion, so heisst der Held der Geschichte, stammt aus einer alten bretonischen Familie, ist aber früh nach Paris gekommen, wo er sich in allen möglichen Kreisen, in der feinsten Gesellschaft wie unter der Hefe des

Volks umhergetrieben hat. Die ersten Bücher zeigen Francion in der Provinz. Er ist in ein galantes Abenteuer auf einem Schloss in Burgund verwickelt, das mit einigen Unannehmlichkeiten für ihn endigt. Er muss fliehen und begegnet einem Edelmann, der ihn mit in sein Haus nimmt. Ihm erzählt nun Francion in den folgenden Büchern seine früheren Erlebnisse, seine Erfahrungen auf der Schule, sein kümmerliches Leben in Paris, seine dichterischen Versuche, seine Verbindungen mit der Diebswelt und deren Freundinnen, und endlich seine Bekanntschaft mit einem hohen Herrn, unter dem wahrscheinlich der Herzog von Orléans gemeint ist. Im Verlauf der Geschichte kommt Francion nach Italien, wo er als Schäfer und Wunderdoctor seine Talente beweist, und zum Schluss nach Rom. Dort findet er nach vielen glücklich überstandnen Gefahren endlich eine junge Witwe, mit der er sich vermält, und die ihn zum Entschluss bringt, nach Frankreich heimzukehren, um daselbst ruhig und bürgerlich anständig zu leben.

Dies ist der Rahmen, in welchen Sorel das Bild der Gesellschaft, wie sie ihm erschien, eingefügt hat. Für die Kenntniss der damaligen Sitten ist der Roman sehr werthvoll, trotzdem Sorel oft mit gar grellen Farben aufträgt, immer auch auf der Oberfläche bleibt. Aber die einzelnen Skizzen, die er entwirft, bieten ihm Gelegenheit, die verschiedenartigsten Menschen zu schildern. Bald macht er uns mit dem unbestechlichen Richter bekannt, der alle Geschenke schroff abweist, aber sie durch seine Frau entgegennehmen lässt; bald besuchen wir mit Francion die Schule und begegnen auch hier wieder dem Pedanten — einem von jenen, die Cyrano so liebt, und die ihren Namen mit der Endsilbe us verschönern, um sich den Anschein von Gelehrsamkeit zu sichern. Sie arbeiten mit Vorliebe mit dem Stock, und sind stark in etymologischen Erklärungen, wie z. B. dass das Wort „luna" eine Zusammenziehung aus „quasi luce lucens aliena" vorstellt. Natürlich vertiefen sich die Schüler während des Unterrichts in die Lecture anderer Bücher; verschlingen alle möglichen Ritterromane und träumen von Helden, Zauberern und liebevollen Prinzessinnen. Der Hauptpedant, Hortensius, dem Francion auch in Rom wieder begegnet, ist eine Caricatur Balzac's. Dem ebenso eiteln wie be-

schränkten Menschen wird aufs übelste mitgespielt, in der Schule sowohl wie später in Rom, wo man mit ihm eine wahre Posse ausführt. Eine polnische Gesandtschaft erscheint vor ihm und fleht ihn an, er wolle die polnische Krone annehmen. Hortensius bläht sich nun, im Gefühl seiner Hoheit auf und dient der übermüthigen Gesellschaft, in die er gerathen ist, einige Tage als Zielscheibe des Spotts. Wie Balzac werden auch Boisrobert und Poeten seines Schlags unter anderem Namen gezeichnet, und mit besonderem Nachdruck erhebt sich Sorel gegen den Schwulst in der Poesie. Einer der besten Abschnitte des Buchs ist die Schilderung des Buchhändlerladens, in welchem sich die Dichter und Schöngeister treffen, ihre Ansichten austauschen, ihre Pläne und Arbeiten besprechen. Hier tritt die polemische Absicht Sorel's deutlich zu Tage. Aber auch an andern Stellen spricht er sich offen aus. So lässt er im zehnten Buch eine Dame, Joconde, folgendermassen über die Schäferromane urtheilen: „Die Schäfer sind darin Philosophen und lieben wie der ritterlichste Mann der Welt. Und warum? Warum macht er (der Verfasser) diese Personen nicht zu wohlerzogenen Cavalieren? Wenn er sie dann Wunder der Klugheit verrichten, und sie himmlisch schön reden liesse, würde man sich nicht wie über ein Mirakel entsetzen. Die wahre sowohl wie die erdichtete Geschichte müssen beide die Dinge der Natur gemäss darstellen, sonst werden sie zu Märchen, die wohl Kinder unterhalten können, nicht aber Menschen von reichem Geist . . . . . Eben so gut könnte man einen Roman schreiben, in dem verliebte Cavaliere vorkommen, die im Patois der Bauern reden“ *).

---

*) Francion, livre X. (S. 387, éd. Colombey): „Il y a bien de l'apparence: Les bergers sont ici philosophes, et font l'amour de la même sorte que le plus galant homme du monde. A quel propos tout ceci? Que l'auteur ne donne-t-il à ces personnages la qualité de chevaliers bien nourris? Leur fît-il, en tel état, faire des miracles de prudence et de bien dire, l'on ne s'en étonneroit point comme d'un prodige. L'histoire véritable ou feinte doit représenter les choses au plus près du naturel; autrement c'est une fable qui ne sert qu'à entretenir les enfans au coin du feu, non pas les esprits mûrs dont la vivacité pénètre partout. Il fait bon voir ici l'ordre du monde renversé. Je suis d'avis, pour moi, que l'on compose un livre des amours des chevaliers, à qui l'on fasse parler le patois des paysans, et à qui l'on fasse faire des badineries de village. La chose ne sera point plus étrange que celle-ci qui est sa contraire.“

Aber Sorel tadelt nicht allein die falsche Manier des Romans, sondern auch den Ernst, mit dem derselbe behandelt wird. „Wir haben genug tragische Geschichten“, beginnt er seine Erzählung, „die uns immer nur traurig machen; man muss auch einmal eine komische Geschichte haben, welche die verdrossensten Gemüther aufheitern kann“, und später, zu Beginn des achten Buchs, sagt er: „Mag den Heraklit vorstellen, wer da will; ich bin lieber Demokrit, und die ernsthaften Angelegenheiten hienieden sollen mir nur noch als Possen erscheinen“.*)

Mehr als einzelne Erklärungen, seien sie auch noch so nachdrücklich, spricht die ganze Haltung des Buchs für die oppositionelle Gesinnung des Verfassers. Er will nichts von jenen subtilen Idealen wissen, nichts von der kühlen Feinheit, der vorsichtigen züchtigen Rede. Er ist ein Anhänger des Rabelais und liebt, wie jener, das freche Wort und die cynische Anekdote. Nur beeilt er sich, seine unzüchtigen Geschichten mit einer moralischen Nutzanwendung zu schliessen; er betont, dass er solche Vorgänge nur schildere, um das Gefährliche des gemeinen Lebens zu beweisen. Nicht anders klingt die Abschreckungstheorie mancher heutigen Schriftsteller in Frankreich, die das Lasterleben in eingehender, fast liebevoller Weise schildern, um moralisch zu wirken. Von seinem Standpunkt aus musste Sorel die stilistische Sorgfalt verwerfen, und so ist seine Schreibweise denn auch nachlässig, seine Sprache oft matt, und von Aufwallung oder Wärme zeigt sich nirgends eine Spur bei ihm. Seine Personen sind entweder schlecht oder liederlich; das ganze Buch ist nur lose gefügt und ohne Geschmack geschrieben.

Trotz seiner Schwächen fand es indessen den grössten Beifall. Sorel hat nie seine Autorschaft zugestanden, aber bezweifelt kann sie nicht werden. In den ersten zwanzig Jahren (von 1622 bis 1644) soll „Francion“ fünfundvierzigmal aufgelegt worden sein, und die neuen Ausgaben brachten viele Aenderungen und Zusätze. Im Lauf des Jahrhunderts hat das Buch gar an die sechzig Auflagen erlebt; ein für jene Zeit unerhörter Absatz, und ein neuer Beweis dafür, dass auch in der Literatur nicht immer

*) Francion, l. I. S. 19 und l. VIII. S. 301.

das Beste gleich den grössten Erfolg hat. Wenn „Francion“ seine Beliebtheit vorzugsweise durch seine realistische Manier erlangt hätte, so müssten wir in der weiteren Entwicklung der Literatur eine steigende Tendenz in dieser Richtung bemerken. Dies ist aber nicht der Fall, denn Romane, wie Jean de Lannel's „Roman satirique“ (1624), Clerville's „Gascon extravagant“ oder Du Verdier's „Chevalier hypocondriaque“ waren nur schwache Nachahmungen des Sorel'schen Werks, und auch die späteren Romane dieser Art, wie Scarron's und Furetière's Erzählungen, erwiesen sich ohne nachhaltige Wirkung. Darum erscheint der Schluss wohl gerechtfertigt, dass „Francion“ seine Popularität zum grossen Theil den eingestreuten obscönen Geschichten verdankt.

Trotz seiner Verbreitung vermochte indessen auch „Francion“ die Popularität der Schäferromane nicht zu beeinträchtigen. Auch das neue kampflustige Werk, das Sorel 1627 in drei Bänden veröffentlichte: „Le berger extravagant“ *), brachte ihnen keinen Schaden. Sorel griff darin den Schäferroman aufs Neue an, wobei er sich unverkennbar an das Vorbild des Don Quixote hielt. Wie dort der Hidalgo durch die Lectüre der Ritterromane den Verstand verliert, so hier Lysis durch die vielen Schäferromane und Schäfergedichte, an deren Wahrheit er glaubt. Lysis kleidet sich als Schäfer, fällt eines Tags in den hohlen Stamm einer Weide und glaubt, er sei in einen Baum verzaubert. Die Mittel, die seine Freunde anwenden, ihn aus dem Stamm heraus zu locken, sind allerdings sehr ergötzlich, allein das Ganze ist zu lang und wird monoton. Zudem ist Sorel so gänzlich des poetischen Gefühls bar, dass er jede Poesie als unwahrscheinlich und unnatürlich verurtheilt, und von der Iliade so wenig wissen will, wie von den girrenden Pastoralgedichten seiner eignen Zeit.

Weitaus der bedeutendste Roman der ganzen Gattung war Scarron's „Roman comique“, der allerdings bedeutend später, erst 1651—1657, erschien. Der Name Scarron führt uns zu der bur-

---

*) „Le berger extravagant, où, parmi des fantaisies amoureuses, l'on voit les impertinences des romans et de la poésie“. Manche Ausgaben haben auch geradezu den Titel „l'Antiroman“.

lesken Dichtung über, die den schärfsten Gegensatz gegen die herrschende Geistesrichtung darstellt, und deren Hauptvertreter eben Scarron war. Wir betrachten deshalb Scarron's Leben und Thätigkeit im Zusammenhang, weil der Charakter der einzelnen Werke dann um so besser hervortritt.

Paul Scarron war 1610 oder 1611 zu Paris geboren. Sein Vater war Parlamentsrath, und besass ein grosses Vermögen *). Die Kinder erhielten eine gute Erziehung, allein sie verloren frühzeitig ihre Mutter. Der Vater heiratete noch einmal, und mit der Stiefmutter zog Zwietracht in das Haus. Paul Scarron führte ein lockeres Leben nach Art der jungen reichen Leute, und sah sich bald mit dem Vater auf gespanntem Fuss. Selbst in ihren literarischen Ansichten standen sie einander gegenüber. Dieser pries Ronsard und die alte Dichterschule, der Sohn hielt es mit Malherbe und der neuen Manier, und gefiel sich in freigeistigen Ideen. So lang der Vater seine Stellung inne hatte, konnte Paul sein sorgloses Leben fortsetzen, ging auch einmal nach Rom, und nahm, um doch nicht ganz ohne Stellung zu sein, die kleinen Weihen. Das erlaubte ihm, geistliches Gewand anzulegen, verpflichtete ihn aber zu nichts. Im Jahr 1638 aber überfiel ihn plötzlich eine schwere Krankheit, die ihn lähmte und zum armseligen Krüppel machte. Er war erst siebenundzwanzig Jahr alt. Seit jener Zeit war es ihm unmöglich zu gehen; zu einem Z verzogen, wie er über sich selbst spottend sagte, sass er unbehilflich in einem Lehnstuhl, fortwährend von Schmerzen gepeinigt und von Schlaflosigkeit geplagt. Nur Opium brachte ihm momentane Hilfe. Einige Jahre später verlor sein Vater seine Stelle. Das Parlament war in offenen Streit mit Richelieu gerathen und dieser verbannte die heftigsten Oppositionsredner aus Paris, ja er entsetzte sie widerrechtlich ihres Amts (1641). Zu diesen letzteren gehörte Scarron, der seinen Sturz nur kurze Zeit überlebte. Bei seinem Tod zeigte es sich, dass das Vermögen zerrüttet war. Ueber die Erbschaft entspann sich zudem noch ein Process zwischen den Kindern der ersten und der zweiten Ehe, der zu Gunsten der letzteren entschieden wurde. Der Kranke sah sich

---

*) Nach Parfaict VI. 341 hatte er mehr als 20.000 L. Rente.

mit einem Male verarmt und seine Lage schien verzweifelt. Allein trotz der heftigsten Schmerzen verlor er seinen Lebensmuth und seinen Humor nicht, und diese Elasticität des Geistes rettete ihn. Auf seinen Lehnsessel gebannt, wusste er doch einen belebten Kreis um sich zu vereinigen. Seine elegant ausgestattete Wohnung bildete einen Hauptsammelplatz der frivolen und geistreichen jungen Aristokraten. Man konnte sicher sein, bei ihm gute Gesellschaft und heitere Unterhaltung zu finden. Sein Witz war unerschöpflich, aber nicht bitter. Von Schulden bedrängt, liess er sich deshalb nicht aus seinem Gleichmuth bringen. Ging es doch in dieser Hinsicht vielen seiner vornehmen Bekannten nicht besser. Ausser dem Humor hatte sich Scarron noch einen guten Magen und gesunden Appetit bewahrt, und gar oft fanden sich seine Freunde zu einem fröhlichen Mahl bei ihm zusammen. Jeder brachte dann seine Spende für die Tafel mit, die dadurch oft gar sonderbar zusammengestellte Gerichte sah, um die sich aber immer lustige Gesellen gruppirten. Eine Reihe von Episteln, gereimten Briefchen, gingen von ihm an seine Gönner und Gönnerinnen. Sie sind zum Theil erhalten und in seinen Werken mitgetheilt. Sie richtig zu beurtheilen, darf man sie nicht als Gedichte ansehen; sie haben keinen Anspruch auf literarischen Werth, sondern können nur als Proben des Tons gelten, der in jener Gesellschaft herrschte. Als Patient erlaubte sich Scarron ganz besondere Freiheiten der Rede. Geschmackvoll waren seine Episteln selten, geistvoll auch nicht oft; der Reiz, den sie für seine Freunde hatten, lag hauptsächlich in den eigenthümlichen, possierlichen Wendungen und dem burlesken Ton, mit dem er ernste Fragen behandelte. Auch der Heroismus, mit dem er seine Leiden ertrug, mag viel zu der freundlichen Aufnahme, die seine Schreiben fanden, beigetragen haben. Selbst dem König erlaubte sich Scarron in einem gereimten Gesuch zu sagen, er sei ein armer Krüppel — aber er wählte dazu ein burleskes Wort — und weine über sein Leiden wie ein Kalb, oft auch wie zwei oder vier Kälber*). Ein Dankgedicht

*) Requête au Roi. v. 1:
Grand monarque chez qui mesdames les vertus
Ont choisi leur demeure,

an einen Bekannten schloss er mit den Worten: „Adieu, je m'en vais me coucher" *). An Pellisson, der im Dienste Foucquet's stand und für Scarron eine Pension vom Minister erlangt hatte, schrieb er in ähnlichem Stil, halb ernst, halb ironisch gemeint, und schloss auch hier nach vielen Worten des Lobs und der Erkenntlichkeit: „Mais il est tard, je m'en vais manger" **). Ein andermal schickte ihm seine Freundin, Mlle. d'Escars, eine grosse Pastete; flugs antwortete er mit launigen Versen. Als sie bei einer Spazierfahrt mit dem Wagen umgeworfen wurde, beeilte er sich, ihr sein Beileid auszudrücken, aber nicht ohne derbe Scherzworte, und wieder mit dem trivialen Schluss: „Es schlägt ein Uhr, ich geh' zu Bett" ***).

Seine stete Geldverlegenheit machte ihn erfindungsreich. Er wandte sich an die Regentin und schilderte ihr in seiner Weise sein Unglück. Wenn sie ihm etwas zuwende, werde sie gleich ein ganzes Hospital unterstützen, und er bittet, sie möge ihn zu ihrem Hof-Kranken ernennen †). Die Königin bewilligte ihm ein Geschenk von fünfhundert Ecus und gab ihm bald auch dieselbe Summe als jährliche Pension. Im Jahr 1646 erhielt er ferner eine kleine Pfründe in Le Mans. Dies genügte nicht, und

---

Je suis un cul de jatte à qui membres tortus
Font grand mal à toute heure.

— — — — — — — — — — — —

J'en pleure comme un veau, bien souvent comme deux,
Quelquefois comme quatre...

*) Au révérend père Clausel de la Mercy. Epître.

**) A. M. Pellisson. Epître II.

***) A l'infante d'Escars, épître. — A. Mlle. d'Escars. Le voyage de la Reine à la Barre:

Mais une heure vient de sonner,
Je ferai bien de terminer
Cette bonne ou mauvaise lettre;
Et puis je ne sais plus qu'y mettre.
Pardonnez à votre cocher.
Adieu, je m'en vais me coucher.

†) A la Reine-mère.

Je n'aurai pas peu de fierté
D'être de votre majesté
Le très obéissant malade.

so verfiel Scarron auf den Gedanken, auch durch seine Feder Geld zu verdienen.

Im Jahr 1644 veröffentlichte er ein burleskes Epos in fünf Gesängen, den „Typhon". Damit führte er die Burleske in die Literatur ein. Diese Gattung ist genau betrachtet nur die Negation jeder Poesie, eine Verhöhnung der edleren Gefühle und des Sinns für Schönheit. Denn die Burleske wählt sich zumeist einen heroischen, hochdramatischen Stoff, eine epische Erzählung, und behandelt ihn in niedrig komischer Weise. Die grossen Figuren der Sage und Geschichte, des Epos und der Tragödie bleiben, aber sie werden zur Gemeinheit herabgezerrt. Durch diesen Gegensatz allein sucht die Burleske zu wirken. Sie setzt an die Stelle des wahren und schönen Ausdrucks ein falsches und hässliches Wort, und während sie das was gross ist, mit kleinlichen Mitteln schildert, bauscht sie das Armselige, Vergängliche durch hochtrabende, bombastische Redensarten bis zur Lächerlichkeit auf. Die Burleske gibt sich als die Gegnerin des gezierten, unwahren Stils, sie will die Affectation in der Literatur bekämpfen, aber sie ist selbst nur ein Beweis des verdorbnen Geschmacks. Wie jene steht auch sie auf schwankem Boden, auch sie erhält sich nur durch die Unnatur. So kann sie wohl die Menge zum Lachen bringen, aber Abhilfe kann sie nicht schaffen. Die Burleske unterscheidet sich wesentlich von dem heroisch-komischen Gedicht. Das letztere besingt kleine Vorgänge in heroischer Sprache und lässt Raum für geistreiches Spiel. Denn es sinkt nie zur Gemeinheit herab, wirkt aber oft erheiternd durch den Gegensatz zwischen Form und Inhalt. Man denke an den „Froschmäuslerkrieg" und Boileau's „Lutrin". Die burlesken Gedichte waren der Mehrzahl nach in achtsilbigen Versen verfasst, weil sich dieses Metrum zur leichten Plauderei am meisten eignet und der Prosa nahe kommt. Bald sprach man kurzer Hand von dem „burlesken Vers", was zu manchem Irrthum Veranlassung gegeben hat. Denn die Leichtigkeit, mit der man ihn handhaben konnte, bewog manche Dichterlinge, auch ernstere Gegenstände in diesem Mass zu behandeln. Es ist bekannt, dass ein Gedicht „La passion de Notre Seigneur en vers burlesques", welches 1649 erschien, zwar nicht bei den Zeitgenossen, wohl aber bei den

späteren Kritikern, die nur den Titel sahen, als eine Blasphemie Entrüstung hervorrief, da es doch nur in achtzeiligen Versen verfasst war.

Eines schönen Sonntag Nachmittags nach einem guten Mittagsmahl, erzählt Scarron im ersten Gesang seines Epos, schlägt Typhon seinen Brüdern und Freunden, den Titanen, in Thessalien ein Kegelspiel vor. Der Vorschlag wird angenommen. Riesige Felsblöcke stellen die Kugeln vor. Doch das Verhängniss will, dass einer der Titanen aus Ungeschicklichkeit Typhon eine Kugel an's Bein wirft, und dieser ergreift im ersten Zorn Kugeln und Kegel und schleudert sie fort, so weit er kann. Unglücklicherweise fliegen sie bis auf den Olymp in die Behausung der unsterblichen Götter, werfen den Schenktisch um, zerschlagen Gläser und Teller und richten noch sonstiges Unheil an. Entrüstet ob dieses Frevels, entsendet Jupiter seinen Boten Merkur und fordert unter schrecklichen Drohungen Ersatz, hundert venetianische Gläser zum wenigsten. Aber Typhon und seine gottlose Bande verspotten den Abgesandten der Olympier und so beginnt der Krieg. Nachdem der zweite Gesang von dem Kriegsrath der Götter erzählt hat, schildert der dritte den Ueberfall, den die Titanen wagen, den Kampf und die Flucht der Götter. Armselig ziehen sie durch die Lande, Merkur versetzt das Halsband der Venus und kauft dafür Kleider bei einem Juden, und so sonderbar costümiren sich die Götter, dass man sie für wandernde Schauspieler hält. Zum Glück treffen sie Herkules, der ihnen, einem Orakelspruch zufolge, allein zum Sieg verhelfen kann. (Vierter Gesang.) Von frischem Muth belebt, kehren sie zur Wahlstatt zurück, erneuern den Kampf und siegen endlich nach grosser Anstrengung.

Ein Jahr nach dem Erscheinen des „Typhon“ (1645) veröffentlichte Scarron eine Sammlung seiner Gedichte, und einige nach spanischen Mustern gearbeitete Novellen. Einmal auf die grosse Literatur des Nachbarlands aufmerksam gemacht, fand er in ihr noch weitere Hilfe. Eine reiche Mine entdeckte er besonders in dem spanischen Theater, aus dem er mehrere Lustspiele und Tragikomödien ins Französische übertrug. Er nahm den Plan, die Haltung des spanischen Stücks, änderte nicht einmal die Namen und den Schauplatz, wie es Corneille in

seinem „Menteur“ und der „Suite“ gethan hatte, und versuchte auch nicht, seiner Bearbeitung etwas französischen Geist einzuhauchen. Nur in der Behandlung der Sprache erlaubte er sich seine eignen Wege zu gehen. So sind denn seine dramatischen Werke ohne besondere Bedeutung für die Geschichte des französischen Theaters geblieben*). Sie bieten die Manier des spanischen Degen- und Mantelstücks mit den herkömmlichen Personen, den ritterlichen Liebhabern, die alle einander ähnlich sehen, den heissblütigen und etwas leichtsinnigen Damen, und sie erheitern durch die bekannten Mittel, durch Intriguen, Verkleidungen und Verwicklungen aller Art. Die traditionelle Romantik des spanischen Lands — Balkonscenen, Entführungen, Duelle — alles hat Scarron beibehalten. Nur die Reihe der lustigen Personen hat er durch seinen „Jodelet“ vermehrt. Jodelet ist der spanische „Gracioso“ in seiner gemeinsten Metamorphose. Er ist der durchtriebene Diener, den das Lustspiel der früheren Zeit nicht glaubte entbehren zu können. Aber Scarron überbot in der Zeichnung desselben noch den Cynismus der früheren Possen und liess seiner übermüthigen und frechen Laune freien Lauf. Er schilderte Jodelet als einen gefrässigen, plumpen und feigen Menschen, der durch keinen Zug, sei es der Anhänglichkeit oder auch nur der Geistesgegenwart und Schlauheit die Sympathie der Zuschauer erwirbt. Jodelet bringt wohl zum Lachen, spielt aber eine durchaus verächtliche Rolle. Scarron hat in ihm offenbar ein Gegenbild gegen den „Helden“ des vornehmen Schauspiels und des Romans aufstellen wollen. Dies tritt besonders in der Posse „Jodelet ou le maître valet“ (1645) zu Tage. In einigen Stanzen, welche die Art der tragischen Monologe persiffliren, rühmt Jodelet dort sein Los. „Gesegnet sei der Himmel“, ruft er aus, „der mich so armselig schuf, dass ich den Knoblauch höher schätze als die Ehre!“ Seiner Ansicht nach, lebt sich's

*) Die Titel seiner Stücke sind: „Le marquis ridicule“, com.; „L'écolier de Salamanque“, tragicom.; „L'Héritier ridicule“, com., „Jodelet duelliste“ (früher betitelt: „Jodelet souffleté ou les 3 Dorothées“), com.; „Jodelet ou le maître valet“, com.; „Dom Japhet d'Arménie“, com.; „La fausse apparence“, com.; „Le prince corsaire“, tragicom.

in der Gemeinheit am besten! Und warum sollte man sich ereifern, wenn einem fünf Finger auf die Wange fahren? Auch der Barbier legt den Leuten ja die Hand ins Gesicht*).

Die Scarron'schen Lustspiele unterscheiden sich von andern ähnlichen Stücken durch ihren leichten, rasch fliessenden Dialog. Man findet zwar nirgends eine feine psychologische Wendung oder eine auffallende Charakterzeichnung. Scarron bleibt auf der Oberfläche. Aber er hat das Talent, die Scenen in unterhaltender witziger Manier zu entwickeln, und insofern hat er beigetragen, Molière die Bahn zu ebnen. Wenn man seine Lustspiele jedoch mit jenen Corneille's vergleicht, sieht man augenblicklich, wie völlig Scarron noch zu der alten Schule gehörte. Das Charakterlustspiel war ihm völlig fremd.

1648 liess Scarron seinen „Virgile travesti“ folgen, der noch mehr Glück hatte als der „Typhon“, und als das Vorbild und Hauptwerk der ganzen Gattung anerkannt wurde. Scarron travestirte darin in seiner platten Manier die Virgil'sche Aeneide. Es gibt kaum ein schlimmeres Zeichen für den verirrten Geschmack, der um die Mitte des Jahrhunderts nach der Herrschaft strebte, als der Beifall, den dieses langathmige burleske Epos sich erwarb. Mit Recht fand Boileau in der niedrigen, mit der Gemeinheit der Gedanken und des Ausdrucks sich brüstenden Literatur die äusserste Grenze des Ungeschmacks**). Einige gelungne Einfälle können über die Witzlosigkeit der ganzen Gattung nicht täuschen, die darum auch bei dem Beginn der neuen grossen Epoche rasch und spurlos verschwand.

Dauernde Bedeutung erwarb von allen Werken Scarron's nur sein „Roman comique“. Dieses Buch führt uns zu der er-

---

*) Jodelet ou le maître valet, IV. 2 (Stances).
str. 1. v. 9—11:

Que béni soyez-vous, seigneur,
Qui m'avez fait un misérable
Qui préfère l'ail à l'honneur.

str. 2. v. 10 und 11:

D'être peu beaucoup je me prise,
Il n'est rien tel qu'être pied-plat.

**) Boileau, Art Poétique. I. 79—90.

zählenden Literatur zurück, in der wir bereits eine starke oppositionelle Strömung erkannt hatten. Wie Sorel in seinem „Francion“ die realistische Manier anzuwenden suchte, so wandte sich auch Scarron in seinem Roman der Schilderung der derben Wirklichkeit zu. Die Idee zu demselben soll er auf einer Reise gefunden haben. In Le Mans sei er, so wird erzählt, mit einer wandernden Schauspielertruppe zusammengetroffen, und diese Begegnung habe ihm den Plan eingegeben, die Kreuz- und Querzüge einer solchen Gesellschaft zu erzählen.

Der „Roman comique“ erschien in zwei Theilen (1651). In Form und Anlage schloss er sich den früheren Romanen an. Um eine einfache Erzählung gruppiren sich eine Menge Episoden, selbständiger Novellen. Aber so lebhaft wie Scarron hatte noch keiner seiner französischen Vorgänger erzählt, und sein Roman bildet einen entschiednen Fortschritt in der Novellistik. Seine Schilderungen sind frisch und natürlich; überall fühlt man, wie er bemüht war, auf dem realen Boden zu bleiben. Darum verlegte er auch den Schauplatz seiner Erzählung in die Stadt und Umgegend von Le Mans, die er genau kannte. Der Roman beginnt mit der Schilderung des malerischen Einzugs einiger Schauspieler in der genannten Stadt. Auf einem von vier Ochsen und einem Pferd gezogenen Karren werden die Habseligkeiten der Gesellschaft transportirt. Auch eine Alte hat Platz auf dem Fuhrwerk gefunden, während zwei Männer nebenher schreiten. Ihre Tracht liesse eher auf Zigeuner schliessen. Allerdings sind sie mehr auf einem fluchtartigen Zug als auf einer friedlichen Kunstreise begriffen. Sie hatten ihre Bühne in Tours aufgeschlagen, aber ihr Portier hatte dort das Unglück einen Mann zu erschlagen, und so brachen sie bei Nacht und Nebel auf, um sich zu retten. Unterwegs trennten sie sich, mit dem Versprechen in Alençon wieder zusammen zu treffen. Die paar Künstler, die nach Le Mans kommen, erregen die Neugierde des Publikums, und noch am Tag ihres Eintreffens spielen sie trotz ihrer geringen Zahl vor dem kunstsinnigen Publikum des Städtchens auf einer improvisirten Bühne und mit sehr primitiver Ausstattung Tristan's berühmtes Trauerspiel „Mariamne“. Man weiss eben die Stücke den Bedürfnissen des Augenblicks gemäss ein-

zurichten. Bald finden sich noch andre Mitglieder der versprengten Truppe in Le Mans ein, und eine Reihe bunter Bilder gleitet an dem Leser vorüber. Die Hauptpersonen der Gesellschaft sind der jugendliche Held „Le Destin“, der Sohn eines armen Edelmanns. Er ist nach vielen Abenteuern endlich Schauspieler geworden, um seiner Geliebten, Léonore, die durch den Tod ihrer Mutter in bittere Verlegenheit gerathen ist, zu helfen. Auch Léonore geht unter dem Namen „L'Etoile“ auf die Bühne und entzückt die Zuschauer jedesmal durch ihre Kunst und ihre Schönheit. Zudem ist sie untadelhaft in ihrem Benehmen. Dafür wird ihr von vielen Seiten nachgestellt. Zuerst von dem bösartigen Polizeibeamten La Rappinière, der ein Ausbund von Gemeinheit ist, dann von einem ausschweifenden Junker, der vor keiner Blutthat zurückscheut, Léonore rauben lässt und dem Le Destin nur durch ein Zusammentreffen glücklicher Umstände seine Beute rechtzeitig wieder entreissen kann. Ausser diesen gefährlichen Bewerbern findet sie in dem kleinen Advocaten Ragotin noch einen komischen Verehrer. Aus Leidenschaft für die Künstlerin lässt sich derselbe in die Gesellschaft aufnehmen; seine Liebe kostet ihn viel Geld, da er die Kameraden häufig frei halten muss und er geräth in eine Menge komischer und für ihn peinlicher Abenteuer. Neben Le Destin und L'Etoile erscheint noch eine Reihe von „Künstlern“. An ihrer Spitze der alte durchtriebene gemeine La Rancune, das Bild eines durch viele Erfahrungen um jede Illusion gebrachten Menschen, der nur an sich denkt, jeden Umstand zu benutzen weiss und selbst einen gelegentlichen Diebstahl für einen hübschen Scherz ansieht; der jeder Rolle gewachsen ist und sich für den besten aller Schauspieler früherer und jetziger Zeit hält. Die Schauspieler haben oft auch Schüler, die zugleich Dienerstelle versehen und allmälig in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht werden. Wir finden also hier ein ähnliches Verhältniss wie das zwischen den „Füchsen“ und den „Burschen“ der deutschen Universitäten in früheren Zeiten. Scarron führt indessen nicht allein in das Zigeunerleben der wandernden Schauspieler ein; wie im Vorübergehen erlaubt er einen interessanten Einblick in das Privatleben des Bürgerthums. Wenn er in La Rappinière den Spottvogel der

kleinen Stadt zeigt, der sich jeden Abend in den Wirthshäusern umhertreibt und auf Kosten andrer zu zechen versteht, so erzählt er uns dann auch, wie Mademoiselle La Rappinière, die Frau des Genannten, Abends allein zu Hause bei ihrer Kohlsuppe sitzen muss. Durch eine Reihe solcher kleinen Züge weiss er seine Bilder zu beleben und anziehend zu machen.

Der „Roman comique" steht in literarischer Beziehung weit über dem „Francion", und sein Einfluss auf die spätere Entwicklung des Romans ist nicht zu unterschätzen. Doch war es Scarron nicht vergönnt, ihn zu beenden, und der letzte Theil rührt von fremder Hand her. Die Fronde hatte auch seine Stellung geändert. Befreundet mit vielen Herren des aufständischen Adels und von dem Geist der Pariser Bevölkerung mit fortgerissen, vergass er den Dank, den er der Königin schuldete, und wurde einer der heftigsten Frondeurs. Man schrieb, wie schon gesagt, ihm die schärfsten Epigramme und schmutzigsten Lieder zu, die damals gegen Mazarin verbreitet wurden. Natürlich verlor er seine Pension. Dazu kam die allgemeine Zerrüttung, welche auch die Geschenke der Gönner seltener machte, und so verschlimmerte sich die Lage des kranken Manns. Er fasste den abenteuerlichen Plan, auszuwandern. Die Aufmerksamkeit Frankreich's wendete sich damals ganz besonders auf die Anlage überseeischer Colonien. Erst später, unter Ludwig XIV. und Colbert's Regierung wurde der Gedanke in grossem Masse verwirklicht. In der Zeit der Regentschaft hatte man allerdings schon eine Actiengesellschaft gebildet, und einen Colonisationsversuch in Cayenne gemacht, allein das Unternehmen schleppte sich nur mühsam hin. Scarron glaubte in dem heissen Klima von Südamerika seine Gesundheit wieder zu erlangen und zugleich seine Vermögensverhältnisse zu verbessern. Er kaufte für 1000 Ecus Actien, wie er an seinen Freund Sarrasin schrieb, und war bereit, Paris, dem Theater, den burlesken Versen und dem Roman Valet zu sagen. Doch gab er bald seinen Plan auf, als er vernahm, wie wenig Erfolg die erste Sendung von Auswanderern am Orinoko gehabt hatte. Statt dessen entschloss er sich zu einem andern Schritt, der bei ihm nicht minder überraschen musste. Er verheiratete sich mit einem noch ganz jungen Mädchen, Françoise

d'Aubigné, einer Enkelin des Verfassers der „Tragiques“ (Juni 1652*). Die Schicksale dieser Frau sind wechselvoll und abenteuerlich, wie die weniger Menschen. Im Kerker geboren, im Elend aufgewachsen, einem Krüppel angetraut, endete sie als die Gattin des mächtigsten Königs von Frankreich. Ihr Vater war Constant d'Aubigné, Agrippa d'Aubigné's Sohn. Er war von seinem Glauben abgefallen und hatte die Hugenotten verrathen. Sein Vater, der starre Protestant, hatte ihn dafür verstossen und verflucht. Constant war ein Wüstling und Spieler, ohne Halt, und so verlor er auch bald die Gunst des französischen Hofs, der sich ihm Anfangs sehr gewogen gezeigt hatte. Auf Befehl der französischen Regierung wurde er, angeblich wegen geheimer Verbindungen mit England, verhaftet und in das Gefängniss nach Niort gebracht. Seine Frau wollte sich nicht von ihm trennen und gebar (1635) im Gefängniss eine Tochter, die man Françoise nannte, und die später als Marquise de Maintenon so einflussreich werden sollte. Sie war das dritte Kind, und wurde von einer Schwester Constant's, Madame de Villette, nebst ihren beiden älteren Geschwistern aus dem frostigen Gefängniss weggenommen, um eine sorgsame Erziehung zu erhalten und im Glauben der Familie, im Protestantismus, erzogen zu werden. Aber Constant d'Aubigné erlangte nach einiger Zeit seine Freiheit wieder und ging mit seiner Familie nach Martinique, um dort sein Glück zu versuchen. Was ihm gute Geschäfte daselbst eintrugen, vergeudete er im Spiel, und als er um das Jahr 1645 starb, hinterliess er die Seinen in Armuth. Die Witwe, eine ernste strenge Frau, kehrte mit den Kindern nach Frankreich zurück. Ihre Tante nahm Françoise wieder zu sich, allein ein Befehl der Regierung entzog dieselbe ihrer Obhut und übergab sie einer andern Verwandten, einer strengen Katholikin. Françoise d'Aubigné sollte dem katholischen Glauben gewonnen werden, und wurde, da sie sich nicht fügte, mit grosser Strenge behandelt. Zuletzt steckte man sie in ein Ursulinerinnenkloster zu Paris. Auch hier widerstand sie, so lang man mit Zwang vorging, gab aber endlich freundlichem Zureden Gehör. Als vierzehnjähriges Mädchen war sie

*) Vergl. Loret, Gazette du 15 juin 1652.

einmal durch ihre Verwandte in das Haus Scarron's geführt worden, und hatte den Kreis der Besucher und Scarron selbst durch ihre Schönheit und ihr schüchternes Wesen entzückt. Mit ihrer Mutter kehrte sie nach einiger Zeit nach Niort zurück, und als diese bald darauf starb, stand sie ganz allein. Scarron interessirte sich für sie, er wechselte Briefe mit ihr und bot ihr zuletzt seine Hand an. Françoise d'Aubigné nahm an, und wurde mit siebzehn Jahren die Frau eines gelähmten, kranken Manns von 42 Jahren. Scarron wollte dem Mädchen auf diese Weise eine Stellung, sich eine Pflegerin geben, und Françoise fasste den Vorschlag in dieser Weise auf. Sie zeigte hier schon den kühlen Verstand, der sie in ihrem späteren Leben so sicher und so weit führte. Jedenfalls erfüllte sie die Pflichten, die sie übernommen hatte, getreulich. Sie war seine sorgsame Wärterin in den Stunden des Schmerzes, diente ihm als Schreiberin in den freieren Augenblicken, und verschönte zugleich den geselligen Kreis, der sich bei Scarron zusammenfand. Es gelang ihr sogar, den Ton des Hauses zu verbessern, und mehr Ordnung in demselben einzuführen. Kein Zweifel, dass die Gesellschaft, in welche sie sich versetzt sah, auch auf sie Einfluss hatte. Was die damalige Zeit bewegte, wurde dort verhandelt, nicht in schwerfälligen Debatten, sondern in geistvollem leichten Gespräch. Bald war Madame Scarron nicht allein als eine der schönsten, sondern auch als eine der bedeutendsten Frauen von Paris berühmt, und besonders bewunderte man ihre Kunst, eine feine Unterhaltung zu führen *). Die Aufgabe, die sie übernommen, war schwer und wurde um so schwieriger, je trüber sich die äusseren Verhältnisse ihres Gatten gestalteten. Scarron brauchte Geld, und trug kein Bedenken, nach der Besiegung der Fronde den Cardinal

---

*) Tallemant, Historiettes. (Article Scarron.) — Le duc de Noailles, „Histoire de Mme. de Maintenon". t. I. ch. V. Eine kleine Anekdote, deren Wahrheit nicht verbürgt ist, zeigt den Stil des Hauses Scarron und die Gabe der jungen Hausfrau vortrefflich. Eines Tags, heisst es, seien mehrere Gäste zu Tisch bei Scarron gewesen. Mme. Scarron habe durch ihre Erzählungen den ganzen Kreis belebt. Da habe ihr der Diener ins Ohr gesagt: „Madame, noch eine Geschichte, der Braten fehlt uns heute".

Mazarin in demüthig grotesker Weise um Gnade zu bitten, und sich gegen seine bisherigen Genossen zu wenden *). Allein Mazarin blieb taub, und der Kranke erlangte die königliche Gnade nicht wieder. Dafür bewilligte ihm Foucquet, der mächtige Finanzminister, ein jährliches Gehalt von 1600 Livres aus seiner Kasse und half auch sonst noch durch wiederholte reiche Geldgeschenke. Er wendete ihm auch das Privilegium zu, eine Anzahl Leute an den Thoren der Stadt Paris aufstellen zu dürfen, welche den ankommenden Frachtfuhrleuten den nächsten Weg zu den Kaufherren, ihren Abnehmern, zu zeigen hatten. Scarron soll aus diesem Geschäft jährlich einige tausend Livres gewonnen haben, und so sah er seine letzten Jahre wenigstens frei von pecuniären Sorgen. Er starb 1660, muthig und heiter wie immer.

Man hat Scarron wohl mit Heinrich Heine verglichen. Aber die Aehnlichkeit zwischen beiden Männern beruht fast nur auf Aeusserlichkeiten, während ihre geistige Begabung grundverschieden war. Wie Scarron viele Jahre hindurch von schwerer Krankheit gequält und des Gebrauchs seiner Glieder beraubt war, so duldete auch Heine in den letzten Jahren seines Lebens. Beide trugen ihre Leiden mit gleichem Heroismus, und beide bewahrten die Geistesfrische und die heitre Laune des Philosophen bis zu ihrem Ende. Aber welche Gegensätze bieten sie, wenn man genauer vergleicht. Heine hat nie die Grossen angebettelt, sich nie vor

---

*) Sonnet (Oeuvres de Scarron, Paris 1786. B. VII. S. 335):
Jule, autrefois l'objet de l'injuste satire,
Est aujourd'hui l'objet de l'amour des François.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Par le malheur du temps ou plutôt pour le mien,
J'ai douté d'un mérite aussi pur que le sien.
Mais il ne m'a pas cru digne de sa colère.
Je confesse un péché que je pourrois céler;
Mais le laissant douteux, je croirois lui voler
La plus grande action qu'il ait jamais pu faire.
Vergl. das Triolet contre les frondeurs (VII. S. 314).
Frondeurs, vous n'êtes que des fous,
Il faut désormais filer doux.

den Mächtigen der Erde gedemüthigt, wie Scarron. Deshalb wollen wir mit letzterem nicht allzu strenge ins Gericht gehen. Einem Menschen, wie Scarron, der nur ein halbes Leben führt, erscheint die Welt in anderem Licht, als einem gesunden Menschen. Auf seinen Krankenstuhl gebannt, hätte ein Mann mit edlerem Geist sich in sich selbst vertieft, und seinen Blick auf das Grosse gerichtet, wie es Pascal, Scarron's Zeitgenosse, gethan hat. Für den kleinen Geist musste sich dagegen der Horizont stets verengern, und das Kleinliche, Unbedeutende, Hässliche an Werth gewinnen. Es freute den Armen, alles in der Welt armselig zu finden und zu verspotten. Aber auch in seinem Spott ging Scarron nicht sehr tief. Wenn er alles herabzerrte in das Reich des Gewöhnlichen und Niedrigen, so hatte er doch nicht die Schärfe des Satirikers, den schneidenden Hohn des Menschenfeinds. Wir finden nirgends eine Stelle bei ihm, wo er sich revoltirt, wo er dem Schicksal trotzig seine Stirne bietet, wie er auch keineswegs zu den „Libertins“ zu rechnen ist. Seine „Epîtres chagrines“, eine Art von Satiren, die sich bald gegen einzelne ungenannte Mitglieder der Akademie richten, bald zudringliche Leute geisseln oder auch einen geckenhaften unwissenden Poetaster zeichnen, sind, wenige glückliche Stellen abgerechnet, farblos und ohne satirische Kraft. Es fehlte Scarron zum Satiriker die Beobachtungsgabe, die ja doch nur im Strom des Lebens erlangt und geübt wird, die Bestimmtheit der Grundsätze, der Schwung des Geists. Auch der Satiriker muss dichterisch fühlen und warm empfinden, muss zürnen und sich begeistern können, wenn er überhaupt Eindruck machen will. Aber gerade der Schwung, die poetische Wärme, das Gefühl für Schönheit fehlte Scarron. Alle diese Eigenschaften besass Heinrich Heine, und wenn er manchmal an Scarron erinnert, so ist dies nur in nebensächlichen Wendungen. Scarron hat u. a. eine Reihe von Sonetten verfasst, welche in pomphaftem Stil beginnen, um durch eine burleske Wendung am Schluss zu überraschen. Er schildert z. B. einen Berg, der bis in die Wolken ragt, zerklüftet und mit undurchdringlicher Waldung bedeckt ist, dessen Gipfel sich in Feuer hüllt, um am Schluss zu sagen, — dass ihm auf diesem Berg nichts Böses

begegnet sei*). Oder er schildert den riesigen Bau der Pyramiden, die stolzen Kaiserpaläste zu Rom, die trotz ihrer Festigkeit zu Grunde gehen, und schliesst damit, dass er sich deshalb nicht wundere, wenn sein Rock schon nach zweijährigem Dienst am Ellbogen zerreisse**).

Aehnliche Wendungen, in welchen der Dichter sich selbst ironisirt und vorsätzlich die poetische Stimmung zerstört, finden sich in den Gedichten Heine's. Aber solche einzelne Züge, die beiden gemeinsam sind, begründen noch keine Aehnlichkeit. Selbst in der Behandlung der Sprache, in der sie auf den ersten Blick einige Uebereinstimmung zeigen, unterscheiden sie sich. Bei Scarron fällt, wie bei Heine, zunächst die Leichtigkeit des Ausdrucks, der Fluss der Rede auf. Beide sind einfach, ohne Schwulst. Cyrano Bergerac rechnete es Scarron als Hauptfehler an, dass er die Pointen verschmähe. Allein welch ein Unterschied bei genauerer Betrachtung! Welch' ein Reichthum von Poesie und schönen Bildern, von feinen Ausdrücken in den leichten Versen Heine's, während Scarron nüchtern und schwunglos bleibt von Anfang bis zum Ende. Mögen Heine's geistlose Nachahmer in der deutschen Literatur viel Unheil angestiftet haben, Heine selbst war kein Feind der Poesie, wie Scarron, der aus seiner Burleske jedes poetische Gefühl verbannte. Man kann

---

*) Sonnet. (Oeuvres VII. S. 330):
Un mont tout hérissé de rochers et de pins,
Colosse que la terre oppose au choc des nues,
— — — — — — — — — — — — —
Sur ce superbe mont, jusqu'aux cieux élevé,
Pour vous dire la chose en homme véritable,
Il ne m'est, sur mon dieu, jamais rien arrivé.

**) Sonnet (ibidem) (beginnend mit dem Vers:
Superbes monumens de l'orgueil des humains).
Zweite Strophe:
Vieux palais ruinés, chefs-d'oeuvre des Romains,
Et les derniers efforts de leur architecture,
Collisée, où souvent ces peuples inhumains
De s'entr'assassiner se donnoient tablature;
— — — — — — — — — — —
Si vos marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir
Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude?

die Kraft und den Muth Scarron's bewundern, mit welchen er unter jahrelangen Qualen den Humor bewahrte; aber man ist deshalb noch kein pedantischer Rigorist, wenn man den Witz des Dichters Scarron arm und schwach findet, und die Richtung, die er dem literarischen Geschmack gab, bedauert. Er war eben auch ein Product jener merkwürdigen Uebergangsperiode, welche gar verschiedenartige Erscheinungen zu Tage brachte. Sein Tod fällt mit dem Beginn der neuen Zeit, dem Sieg des reineren Geschmacks zusammen. Auch wenn er länger gelebt hätte, oder wenn seine Witwe nicht Ludwigs XIV. Gemalin geworden wäre, und man somit nicht schon aus Rücksicht von ihm geschwiegen hätte, sein Name wäre doch bald in das Dämmerlicht des literarischen Halbruhms zurückgesunken.

Scarron hatte die Burleske in die Mode gebracht; mit seinem Tod verlor sie wieder ihr Ansehen, so viele sich auch bemühten, ihn nachzuahmen und zu überbieten. Diese Parasiten der Literatur verdienen nicht weiter erwähnt zu werden, und wenn hier noch einmal des wandernden Virtuosen Dassoucy gegedacht wird, so geschieht dies nicht wegen seiner burlesken Gedichte, sondern weil der Mann durch sein Wesen einen Beitrag zur Kenntniss der Zeit gibt und das burleske Sängerthum drastisch illustrirt. Wir stossen plötzlich auf ein kleines Genrebild, das schon eines Blicks werth ist.

Wir sind Dassoucy schon einmal begegnet, als wir über die Künstler sprachen, die von Schloss zu Schloss, von Stadt zu Stadt zogen, um ihre Fertigkeit zu zeigen*). Dassoucy aber erhob auch den Anspruch, als Dichter bewundert zu werden. Nannte er sich doch selbst den „Kaiser des burlesken Reichs, den ersten seines Namens“.

Seine zahlreichen Dichtungen, sein „Ovide en belle humeur“, sein „Jugement de Pâris“ und seine sonstigen Reimereien, die zwar eine Zeit lang in gewissen Kreisen bekannt und beliebt waren, übergehen wir einfach mit Stillschweigen. Nur die Memoiren, die er in seinem Alter veröffentlicht hat, behalten auch

*) Siehe Abschnitt I, Seite 53 dieses Bands.

für uns noch Reiz, wenn auch nur den Reiz der Seltsamkeit *).

Charles Coypeau, der sich später Dassoucy nannte, war im Jahr 1605 zu Paris geboren, und behielt sein Leben lang etwas von dem Charakter des Pariser Gamin. Sein Vater war Advocat und wünschte ihm eine gute klassische Erziehung zu geben. Allein da zwischen den Eltern Unfrieden herrschte, misslang auch die Erziehung des Knaben. Schon in seinem neunten Jahre entfloh derselbe dem Vaterhaus und trieb sich unstät umher, bis er nach Calais kam. Dort trat er mit unvergleichlicher Frechheit als Wunderthäter auf, der alle Sprachen des Orients rede. Wie er behauptet, fand er viele Gläubige, weckte aber auch den Fanatismus der Menge, und musste froh sein, als ihn die Behörde bei Nacht und Nebel entwischen liess. Ein Nonnenkloster unweit Paris, dessen Aebtissin sich seiner annahm und ihn zu ihrem Pagen machte, bot ihm dann eine Zuflucht, bis er eines Tags erkannt und zu seinem Vater zurückgebracht wurde. Solcher Anfang versprach viel. Zum Glück fand sich, dass der Knabe Talent für die Musik und eine schöne Stimme hatte. So wurde er zum Künstler ausgebildet, und rühmte sich später, dass er in seinem siebzehnten Jahr alle Musiker seiner Zeit auf der Theorbe übertroffen habe. In der That wurde ihm früh die Ehre zu Theil, vor Ludwig XIII. und dem königlichen Hof zu spielen. Bald durchzog er auch, von Abenteuer- und Reiselust getrieben, das Land. Auf einem dieser Virtuosenzüge traf er in Lyon mit Molière zusammen (1653) und wurde, als er bald darauf in grosse Noth gerieth, von dem hilfsbereiten Dichter, der mit seiner Schauspieltruppe damals in dem Languedoc Vorstellungen gab, einige Monate lang als Gast behandelt. Mehr als einmal sah er sich auf seinen späteren Reisen ins Gefängniss geworfen, und in Rom war sogar sein Leben bedroht. Da wurde er plötzlich im Kerker fromm und schrieb ein ganzes Buch religiöser Betrachtungen. Seine letzten Jahre verbrachte er in Paris, aber sein Ruhm war schon geschwunden, und er war verbittert, weil

*) „Les aventures de M. Dassoucy." Neu herausgegeben von E. Colombey. Paris, Delahays 1858.

er sich vernachlässigt glaubte. Auch seine „concerts chromatiques“ machten keinen Effect mehr. Er hatte einst zu Corneille's „Andromède“ und wahrscheinlich auch zu manchem Couplet Molière's die Musik componirt. Corneille hat ihm auch ein paar anerkennende Strophen gewidmet. Aber Molière wendete sich später von ihm ab, und beauftragte einen andern Componisten, die Musik zu dem „Malade imaginaire“ zu schreiben. Dassoucy sah darin nur den Stolz des Glücklichen, ein Vorwurf, der Molière am wenigsten treffen kann*). Am tiefsten kränkte ihn schliesslich noch Boileau's wegwerfendes Urtheil. In seiner „Art poétique“ ereifert sich derselbe über den schlechten Geschmack, der sich an der Burleske ergötze, und sagt dabei verächtlich, dass alle Poetaster, bis zu Dassoucy herab, eine Zeit lang Leser gefunden hätten**). „Das ist der Lohn für gute burleske Verse!“ rief der Verkannte aus. „Doch es ist nicht selten, dass eifersüchtige Gemüther gegen das Gute zu Felde ziehen und alles tadeln, was ihre Fähigkeiten übersteigt“***). Er starb 1674.

Dassoucy ist insoferne zu beachten, als auch er sich wissentlich in Opposition gegen die Ideen setzte, welche die vornehme Welt und die Literatur beherrschten. Er besang als sein Ideal die Hammelkeule.

„Chère épaule, épaule ma mie,
Epaule, je m'en vais mourir,
Si promptement, pour me guérir
Dans la première hostellerie
Tu ne viens pour me secourir.

Er erscheint wie eine Art Sancho Pansa neben den Schwärmern für ritterliche Ehre, welchen der Ruhm theurer ist als das Leben. Er redet über den Zweikampf und die Ehre in etwas

---

*) In den „Rimes redoublées“ sagt er von Molière:
Il est vrai qu'il ne m'aime guère
Que voulez-vous? c'est un malheur.
L'abondance fuit la misère,
Et le petit et pauvre hère
Ne quadre point à gros seigneur!

**) Boileau, Art Poétique, I. v. 89 und 90:
Le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs,
Et jusqu'à Dassoucy, tout trouva des lecteurs.

***) Dassoucy, Aventures d'Italie. p. 241.

anderer Weise als Corneille. „Wenn Herr Ehrenpunkt mich tyrannisiren will, so spotte ich seiner, und ohne Rücksicht auf sein Beissen und Zerren thue ich nur das, was zu meinem Vergnügen dient und meiner Gesundheit zuträglich ist“ *). Andrerseits zeigt er, was den meisten Dichtern seiner Zeit abgeht, ein offenes Gefühl für die Natur, und er preist in entzückten Worten die Lust einer Fusswanderung durch eine schöne Landschaft und die Freude, die man empfindet, wenn man am Abend von einer Anhöhe herab in der Ferne die rauchenden Schornsteine des Dorfes sieht, das man sich zum Nachtquartier bestimmt hat**).

Wir haben im Vorstehenden übersichtlich den Widerstand geschildert, welcher sich gegen den herrschenden Geschmack und die in der Literatur zum Ausdruck gelangenden geistigen Richtungen erhob. Aber dieser Widerstand war zu schwach, um mehr als einen kurzen Stillstand in dem Gang der Entwicklung zu erzielen. Gleich wie im Frühling der Strom anschwillt und von allen Höhen herab die Wasser ihm zufliessen, so wuchs auch die literarische Bewegung und drängte immer entschiedner in einer bestimmten Richtung vorwärts. Ein gewaltiger Bau kann die machtvollen Fluthen in ihrem Lauf hemmen, sie zu einem andern Weg nöthigen. Aber ein schwacher Damm, der sich dem Wasser entgegenstellt, vermag es nur eine Zeit lang aufzuhalten. Der Strom steigt; zürnend über den Widerstand, zerreisst er die hemmende Schranke und braust um so gewaltiger in seinem Lauf dahin.

Nicht anders zeigt es sich in der Geschichte der Literatur, die uns beschäftigt. Der Versuch, den Geschmack von der einmal eingeschlagenen Richtung abzulenken, war zu früh unternommen und erwies sich zu schwach. Nach kurzem Kampf erlagen die Gegner, und um so entschiedner richtete sich das

*) Dassoucy, Aventures, éd. Colombey. S. 41.
**) Ibid. p. 43.

Streben auf das eine Ziel, das man schon lang ersehnt: auf Ordnung, Klarheit und Schönheit des Lebens.

Eine andere Zeit mag dieselbe Aufgabe auf anderem Weg zu lösen suchen, und über die Begriffe von Ordnung und Schönheit anders, vielleicht richtiger, denken. Aber die Kraft des siebzehnten Jahrhunderts lag in der Einigkeit, mit der alle an der Lösung der Aufgabe arbeiteten, und in der seltenen Uebereinstimmung, mit welcher man auf allen Gebieten demselben Ziele zustrebte. Staat und Kirche, Gesellschaft und Kunst — Alles wurde von dieser Strömung ergriffen und gehorchte dem unwiderstehlichen Zug. Diese Harmonie des Wollens und Handelns, diese gleichmässige und gleichartige Entwicklung musste allerdings zu einer gewissen Dürre und Einförmigkeit führen, aber sie bewirkte auch die Sicherheit des Wesens, sie begründete den Erfolg. Das siebzehnte Jahrhundert fand den deutlichsten Ausdruck seines Wesens und seiner Anschauungen in der Literatur, und diese hat somit nicht unverdient die Bezeichnung der klassischen erworben.
